

Харківська державна академія дизайну і мистецтв  
Міністерства освіти і науки України  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»  
Міністерства освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ІВАНЕНКО СВІТЛАНА ОЛЕКСАНДРІВНА**

Прим. № \_\_\_\_\_

УДК 7.03(477):7.072.2(477.54)

ДИСЕРТАЦІЯ

**УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО В ДОСЛІДЖЕННЯХ  
ПРЕДСТАВНИКІВ ХАРКІВСЬКОЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ШКОЛИ  
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Подається на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



*С. О. Іваненко*

Науковий керівник  
Мархайчук Наталія Віталіївна,  
канд. мистецтвознавства, доцент

Харків, 2018

## АНОТАЦІЯ

*Іваненко С. О.* Українське мистецтво в дослідженнях представників харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеню кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). – Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2018.

Дисертація присвячена вивченню наукової спадщини представників харківської школи мистецтвознавства першої третини ХХ ст. У дослідженні використані наступні методи мистецтвознавчого аналізу: біографічний, компаративний, історико-системний, метод історико-мистецької типології та класифікації.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що у ній вперше розглянуто проблематику українського мистецтва в науковій спадщині харківських мистецтвознавців як окрему наукову проблему; введено до наукового обігу маловідомі факти та імена науковців, які вплинули на розвиток харківської мистецтвознавчої школи; на основі аналізу систематизованої наукової спадщини вчених з'ясовано пріоритетні для харківської школи мистецтвознавства проблеми історії українського мистецтва, визначено коло тем, які наприкінці ХІХ – у першій третині ХХ ст. стали актуальними.

У дисертації зазначено, що формування мистецтвознавчого осередку Харкова відбулося у першій половині ХІХ ст. на базі Імператорського університету. Показано, що у другій половині ХІХ ст. харківський осередок зазнає потужного розвитку і на межі ХІХ–ХХ ст. розпочинається формування мистецтвознавчої школи. Наголошено, що першим піком її розвитку стала наукова і педагогічна діяльність у 1910-х рр. Ф. Шміта, який виховав плеяду молодих мистецтвознавців, котрі викладали курси історії мистецтва в навчальних закладах Харкова та проводили активну науково-популяризаторську роботу. Розквіт мистецтвознавчої школи Харкова, кульмінація якої припадає на 20-30-ті рр. ХХ ст., був перерваний

репресіями 1930-х рр., в результаті яких на кінець 30-х рр. ХХ ст. у місті практично не лишилося представників «старої» школи мистецтвознавства.

Аналіз мистецтвознавчої спадщини науковців «старшого покоління» унаочнив, що їх науковим інтересом стали проблеми давньоруського та середньовічного вітчизняного мистецтва з позицій візантології. Зокрема, основне поле наукової діяльності О. Кирпичникова – історія православного образотворчого мистецтва; Є. Редіна – давньоруське та староукраїнське релігійне мистецтво (іконопис); М. Сумцова – українське сакральне мистецтво, творчість Т. Шевченка та сучасне досліднику мистецтво; О. Білецького – особливості південно-руського мистецтва XVI–XVIII ст., творчість Т. Шевченка та спадщина Є. Редіна; П. Фоміна – церковні старожитності та релігійне малярство Слобожанщини; Ф. Шміта – українське та давньоруське мистецтво. Він розробив концепцію походження українського мистецтва та з часом почав займатися вивченням теорії мистецтва. Підкреслено, що саме у науковців «старшого покоління» формується інтерес до українського (малоросійського) мистецтва. Науковим розробкам вчених університетського періоду властиві не наукові узагальнення; а ті методи дослідження, які у подальшому стали важливими для праць харківських науковців 20-30-х рр. ХХ ст.: опис, хронологія, систематизація, аналіз тощо.

Учні Ф. Шміта стали відомими вченими, які своїми науковими розробками збагатили українське мистецтвознавство. Основними напрямками їх досліджень стало давньоруське вітчизняне мистецтво, українське мистецтво середньовіччя та XVII-XIX ст., декоративно-ужиткове та народне українське мистецтво ХХ ст., а також мистецький процес початку ХХ ст. Так, С. Таранушенко вивчав українське мистецтво, зокрема, мистецтво Слобожанщини XVII-XVIII ст., творчість Т. Шевченка та сучасне йому мистецтво; Д. Гордєєв – колекції історичних реліквій, старожитностей, харківські архітектурні пам'ятки та мистецтво початку ХХ ст.; Є. Берченко – народно-декоративний розпис та петриківське малювання; О. Берладіна – українське гаптування, орнаментику народного вбрання та літургійне шиття; В. Білецька – народний одяг; М. Лейтер – пам'ятки

середньовічного мистецтва на території України; Т. Івановська – мистецтво східних регіонів; О. Степанова – дерев'яні хрести та їх орнаментику.

Проаналізовано мистецтвознавчі праці учнів С. Таранушенка. З'ясовано, що П. Жолтовський досліджував українську архітектуру, народне мистецтво, рукописи та старовинні книги, ікони та іконостас; М. Зубар – монументальний живопис, графіку та творчість вітчизняних художників ХІХ – поч. ХХ ст.; М. Щепотьєва – народне мистецтво; Д. Чукин – творчість українських художників. Також розкрито наукову спадщину К. Сліпка-Москальціва, який вивчав народне мистецтво та іконопис України, творчість українських митців ХІХ – поч. ХХ ст., та спадок В. Зуммера харківського періоду.

У дисертації з'ясовано, що на сьогодні дослідження розвитку харківського мистецтвознавчого осередку першої третини ХХ ст. є актуальним у межах вітчизняного та зарубіжного мистецтвознавства та доведено, що наукові праці харківських вчених поглибили знання про українське мистецтво.

Основні положення дисертації можуть бути використані у навчальній діяльності. Зокрема, вони можуть знадобитися для написання мистецтвознавчих праць та для розробці програм курсів, пов'язаних з історією мистецтва.

*Ключові слова:* мистецтвознавство, давньоруське мистецтво, візантологія, декоративно-ужиткове мистецтво, сакральне мистецтво, архітектура, мистецький процес, національно-культурне відродження, репресії.

*Ivanenko S.O.* Ukrainian art in research of representatives of Kharkiv art studies school of the first third of the 20 th century. – Qualification scientific work as the manuscript.

Thesis for obtaining degree of candidate of art criticism by specialty 26.00.01 – Theory and history of culture (Art criticism) - Kharkiv State Academy of Design and Arts. - Vasyl Stefanyk Precarpathian University, Ivsno-Frankivsk, 2018.

The scientific novelty of the dissertation is that in the dissertation research the problems of Ukrainian art in the scientific heritage of Kharkiv art critics have been considered for the first time as a separate scientific problem; little-known facts and

names of scientists, that influenced on the formation and development of Kharkov School of art criticism have been introduced to scientific circulation; publications of scientists devoted to issues of Ukrainian art have been collected, systematized and analyzed ; on the basis of the analysis of the scientific heritage of representatives of Kharkiv school of art criticism the priority issues in the history of Ukrainian art have been determined; a number of scientific topics that in the late nineteenth century – in the first third of the twentieth century were considered as relevant, have been identified.

In the dissertation work scientific works of Kharkiv art critics have been systematized. It is established that the formation of Kharkiv art-study center started with the first half – the middle of the 19 th century on the basis of the Imperial University, where foreigners were the first teachers who developed among students a love to history of art. It is determined that at the turn of 19th – 20th centuries the formation of art studies as an academic science is in the making and the systematic teaching of the history of arts begins. It is emphasized that the culmination of the development of the Kharkiv art history school is the scientific activity of F. Schmitt, which led to the formation of a galaxy of Kharkiv art historians. In addition, it is noted that the history of arts was taught in other institutions of Kharkiv, where Kharkiv scholars worked in the pedagogical field.

In particular, the main field of scientific activity of O. Kirpichnikov – the history of Orthodox fine art; of E. Redin - Old Russian and Old Ukrainian Religious Art (icon painting); of M. Sumtsov – Ukrainian sacred art, T. Shevchenko's creativity and contemporary art; of A. Bielecki – features of the South-Russian Art of XVI–XVIII centuries., creativity of Taras Shevchenko, scientific achievements of E. Redin; of P. Fomin – Church antiquities and religious painting of Slobozhanshchyna; of F. Schmidt – Ukrainian and Old Russian Art. He developed the concept of the origin of Ukrainian art and eventually began to study the theory of art.

The scientific heritage of representatives of Kharkiv art history school has been analyzed. Representatives of the "older generation" primarily engaged in the study of ancient, medieval and domestic art. Their scientific developments have not yet general conclusions, but only those research steps that will be important in the future for solid scientific works: description, chronology, systematization, analysis, etc. F. Schmitz

students became famous scientists, who by their scientific developments greatly enriched Ukrainian art studies. The main areas of their researches were regional and ancient Russian art, arts and crafts and Ukrainian art of the 20th century, as well as the artistic process of the 20th century. In addition, the art-study research of students S. Taranushenko and other art historians of Kharkiv) have been analyzed. Thus, S. Taranushenko studied Ukrainian art, in particular, the art of Slobozhanshchyna (XVII–XVIII centuries), the works of Taras Shevchenko and contemporary art; D. Gordeyev – architectural monuments (Kharkiv), collections of historical relics, antique items and contemporary art; E. Berchenko – folk decorative painting and Petrikivska paintings; O. Berladina – Ukrainian hatching, ornamentation of folk costumes and liturgical sewing; V. Biletska – national clothes; M. Leiter - sights of medieval art on the territory of Ukraine; T. Ivanovska - art of the eastern regions; S. Stepanova - wooden crosses and their ornamentation.

The art studies works of scholars of S. Taranushenko and other scientists of Kharkiv have been analyzed. It has been found that P. Zholtovsky researched Ukrainian architecture, folk art, manuscripts and ancient books, icons and iconostases; M. Zubar - monumental painting, graphic art and works of domestic artists; M. Schepotyeva - folk art; D. Chukin - creativity of Ukrainian artists;

In the dissertation work it is clarified that the study of the development of Kharkiv art-study center of the first third of the 20th century is relevant for today in the framework of domestic and foreign art studies. It is stressed the significance of the scientific heritage of Kharkiv art historians in the context of development of the national art history of the first third of the twentieth century and it is proved that the scholarly works of Kharkiv scientists have greatly deepened knowledge of Ukrainian art.

The main provisions of the dissertation can be used in educational activities. In particular, they can be used in writing art studies and developing of programs for courses related to the history of art studies.

*Key words:* art criticism, ancient Russian art, piezantology, arts and crafts, sacred art, architecture, repression.

## Список публікацій за темою дисертації

### *Наукові праці у фахових та закордонних виданнях*

1. Іваненко С., Мархайчук Н. Початковий етап формування мистецтвознавчого осередку в Харкові (I пол. XIX ст.) // Традиції і новації у вищій архітектурно-мистецькій освіті: наук. зб. – Х., 2017. – № 1. – С. 80-86.

2. Іваненко С., Мархайчук Н. Невідомі сторінки історії Харківської мистецтвознавчої школи 1920–30-х рр.: К. Я. Сліпко-Москальців // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. – Вип. 24. – Рівне: 2017. – С. 53-60.

3. Иваненко С. Деятельность искусствоведа Д. П. Гордеева в первой трети XX века // Вести института современных знаний: научно-теоретический журнал. – Минск, 2015. – Вып. 2. – С. 13–18.

4. Іваненко С., Мархайчук Н. Невідомі сторінки історії харківської мистецтвознавчої школи 1920–30-х рр. М. Зубар // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. – Вип. 21 (Т. 1). – Рівне, 2015. – С. 48–56.

5. Іваненко С. Українське народне мистецтво в наукових працях представників харківської школи мистецтвознавства першої третини XX століття // Вісник ХДАДМ: наук. зб. – Х., 2014. – №. 7. – С. 63–66.

6. Іваненко С. Євгенія Берченко – харківська дослідниця народних монументальних декоративних розписів // Вісник ХДАДМ: наук. зб. – Х., 2013. – №. 2. – С. 125–127.

7. Іваненко С. Українське мистецтво і архітектура в науковій спадщині С. Таранушенка (1917-20-ті) // Вісник ХДАДМ: наук. зб. – Х., 2013. – №. 1. – С. 84–88.

### *Наукові праці апробаційного характеру*

8. Іваненко С. Огляд творчості вітчизняних графіків в публікаціях харківських мистецтвознавців (1918-1934) // Суспільні науки: напрямки та тенденції розвитку в Україні та світі: Зб. тез. – Одеса: НО «ЦПДПС», 2015, – С. 63 – 65.

9. Іваненко С. «Куточок біля науки» (харківський період наукової діяльності Павла Жолтовського) // Актуальні питання гуманітарних наук: зб. наук. пр. – Дрогобич, 2014. – Вип. 10. – С. 68–74.

10. Іваненко С. Олена Нікольська – представник Харківського мистецтвознавчого осередку // Культурна спадщина Слобожанщини: Зб. наук. ст.. – Х.: Курсор, 2013. – Число 27. – С. 68–70.

11. Іваненко С. Дослідження ранньої творчості Т. Шевченка в науковій спадщині С. Таранушенка // Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція: Зб. мат. Міжнар. науково-практичної конф. – Х., 2011. – С. 181–183.

12. Іваненко С. Життєвий шлях мистецтвознавця Дмитра Петровича Гордєєва (спроба реконструкції) // Культурна спадщина Слобожанщини: Зб. ст. – Х.: Курсор, 2011. – Число. 24. – С. 23–32.



## ЗМІСТ

<b>Перелік умовних скорочень</b>	12
<b>Вступ</b>	13
<b>Розділ 1. Історіографія, джерельна база та методи дослідження</b>	
1.1. Історіографія питання	18
1.2. Джерельна база дослідження	30
1.3. Методи дослідження	35
Висновки до розділу 1	41
<b>Розділ 2. Формування та розвиток харківської школи мистецтвознавства</b>	
2.1. Формування у Харкові мистецтвознавчого осередку	43
<i>2.1.1. Історія мистецтва у Харківському університеті у першій половині XIX ст.: «знавці» і вчені</i>	43
<i>2.1.2. Мистецтвознавчий осередок Харкова другої половини XIX ст.: представники, актуальні проблеми</i>	52
2.2. Становлення харківської мистецтвознавчої школи на межі XIX–XX ст.»	60
<i>2.2.1. Історія мистецтва як академічна наука в Харківському університеті кінця XIX – початку XX ст.: історичний аспект</i>	60
<i>2.2.2. Мистецтвознавство в інших навчальних закладах та установах Харкова кінця XIX – початку XX ст.</i>	65
2.3. Діяльність харківської мистецтвознавчої школи у 1920 – 1930-х рр.	71
Висновки до розділу 2	74
<b>Розділ 3. Дослідження українського мистецтва в працях мистецтвознавців Харкова кінця XIX – перших десятиліть XX століття</b>	
3.1. Українське мистецтво в науковій спадщині фундаторів харківської мистецтвознавчої школи	76
<i>3.1.1. Візантологія та проблематика українського мистецтва у спадщині Є. Редіна</i>	76
<i>3.1.2. Проблематика українського мистецтва в дослідженнях Ф. Шміта (харківський період)</i>	83

3.2. Українське мистецтво в науковій спадщині представників університетської школи історії мистецтва (межа XIX–XX ст.)	88
3.1.2. Вітчизняне мистецтво у наукових розробках М. Сумцова	88
3.1.3. Українське мистецтво в працях О. Білецького	97
3.3. Мистецтво Слобожанщини як провідний науковий інтерес в мистецтвознавчій діяльності П. Фоміна	100
Висновки до розділу 3	104
<b>Розділ 4. Дослідження українського мистецтва у працях послідовників Федора Шміта</b>	
4.1. Проблематика українського мистецтва в наукових розвідках учнів Федора Шміта	106
4.1.1. Регіональне та давньоруське мистецтво в працях Д. Гордєєва	106
4.1.2. Декоративно-ужиткове народне мистецтво в працях Є. Берченко та О. Берладіної	110
4.1.3. Українське мистецтво у науковому доробку учениць Ф. Шміта	115
4.2. Стефан Таранушенко – провідний дослідник українського мистецтва харківської мистецтвознавчої школи	121
4.2.1. Проблеми давньоукраїнського мистецтва XIII–XVIII ст.	123
4.2.2. Українське мистецтво XIX ст.	138
4.2.3. Мистецький процес XX ст. (художня критика)	140
Висновки до розділу 4	145
<b>Розділ 5. Українське мистецтво в науковому доробку учнів Стефана Таранушенка та інших науковців Харкова</b>	
5.1. Дослідження українського мистецтва учнями С. Таранушенка	148
5.1.1. Українське мистецтво в працях П. Жолтовського	148
5.1.2. М. Зубар як дослідник українського мистецтва	156
5.1.3. Декоративно-ужиткове народне мистецтво у спадщині М. Щепотьєвої	161
5.1.4. Д. Чукин – дослідник українського мистецтва кінця XVIII–XIX ст.	164

5.2. Внесок Всеволода Зуммера у діяльність харківської мистецтвознавчої школи та дослідження українського мистецтва	170
5.3. Українське мистецтво у працях К. Сліпка-Москальціва	174
Висновки до розділу 5	183
<b>ВИСНОВКИ</b>	185
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	191
<b>ПРИМІТКИ</b>	247
<b>ДОДАТКИ</b>	
<b>ДОДАТОК 1. Альбом ілюстрацій</b>	
<b>ДОДАТОК 2. Перелік ілюстрацій</b>	
<b>ДОДАТОК 2. Список публікацій за темою дисертації</b>	
<b>ДОДАТОК 3. Список імен</b>	

### **Перелік умовних скорочень**

ВУАН – Всеукраїнська Академія наук

ДВУ – Державне видавництво України

ІМК – Інститут історії матеріальної культури

СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік

СХУ – Спілка художників України

УАН – Українська Академія Наук

УІМК – Український інститут матеріальної культури

УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка

ХЄЦАТ – Харківське єпархіальне церковно-археологічне товариство

ХІФТ – Харківське історико-філологічне товариство

ХХІ – Харківський Художній інститут

ХХТ – Харківський Художній технікум

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Нагальною потребою вітчизняного мистецтвознавства є перегляд та переосмислення розвитку тих періодів українського мистецтва та мистецтвознавства, які стосуються складних мистецьких процесів ХХ ст. Вітчизняні дослідники працюють над вивченням маловідомих сторінок художнього життя України (у його регіональних аспектах), висвітлюючи окремі етапи розвитку художньої освіти, музейної справи та інше. Проте, у переважній більшості праць аспект відтворення історії мистецтвознавчої думки в Україні не поставав предметом наукового вивчення.

Вивчення історії розвитку харківської мистецтвознавчої школи, як й історії українського мистецтвознавства загалом, знаходиться у процесі постійного розвитку. Попри те, що розвиток мистецтвознавчої школи в Харкові першої третини ХХ ст. не раз поставав предметом наукового вивчення, аналіз наукової спадщини її представників, із зазначенням їх ролі в історії українського мистецтвознавства, залишався поза межами наукових розвідок вітчизняних дослідників. Саме це й спонукає до аналізу наукової спадщини представників харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ ст. та визначення їх внеску в загальну історію українського мистецтва.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, темами.** Дослідження виконане на кафедрі теорії та історії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв відповідно до планів підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації. Окремі пункти виконані в межах програми досліджень «Традиційне мистецтво Сходу та Заходу в культурному просторі України: від середньовіччя до сучасності» (державний реєстраційний номер: 0109U003031).

**Мета роботи** полягає у всебічному дослідженні наукової спадщини представників харківської школи мистецтвознавства першої третини ХХ ст.

Для досягнення зазначеної мети поставлено такі **завдання**:

– виявити стан дослідженості проблеми, сформувати джерельну базу дослідження, скласти довідниковий апарат;

- охарактеризувати стан розвитку мистецтвознавства в Харкові наприкінці XIX ст. – поч. XX ст.;
- окреслити основні напрями дослідження історії мистецтва у працях науковців вказаного періоду, проаналізувати причини формування наукового інтересу харківських дослідників до проблем українського мистецтва;
- дослідити мистецтвознавчу спадщину харківських науковців першої третини XX ст., визначити пріоритетні проблеми їхньої наукової діяльності;
- визначити коло актуальних тем, які висвітлювали мистецтвознавці в межах історії українського мистецтва;
- виявити значення наукового спадку харківських мистецтвознавців у контексті розвитку вітчизняного мистецтвознавства першої третини XX ст.

**Об'єктом дослідження** є проблематика українського мистецтва у працях вітчизняних науковців кінця XIX – першої третини XX ст.

**Предметом** виступає українське мистецтво в науковій спадщині представників наукової школи мистецтвознавства у Харкові.

*Хронологічні межі дослідження* охоплюють період кінця XIX – першої третини XX ст.; для з'ясування історії формування мистецтвознавчого осередку в Харкові нижня межа розширена до початку XIX ст.

**Методи дослідження.** Методологічна база роботи спирається на загальнонаукові принципи системності та історизму. Основні результати дослідження отримані завдяки застосуванню загальнонаукових та спеціальних фахових методів дослідження. Пріоритетними стали: *історико-порівняльний та хронологічний* методи, метод *теоретичного аналізу*, методи *систематизації та класифікації*, *біографічний* та інші.

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві дана робота є однією з небагатьох праць, присвячених осмисленню наукової спадщини харківських мистецтвознавців XIX – першої третини XX ст. У дисертації *вперше*:

- розглянуто проблематику українського мистецтва в науковій спадщині мистецтвознавців Харкова як окрему наукову проблему;

- введено до наукового обігу маловідомі факти та імена науковців, що вплинули на становлення й розвиток у Харкові мистецтвознавчої школи;
- зібрано, систематизовано та проаналізовано публікації харківських науковців, присвячені питанням українського мистецтва;
- на основі аналізу наукової спадщини представників харківської мистецтвознавчої школи визначено пріоритетні для них проблеми історії українського мистецтва;
- визначено коло наукових тем, які наприкінці ХІХ – у першій третині ХХ ст. розглядалися як актуальні та своєчасні.

***Удосконалено уявлення про:***

- основні етапи розвитку мистецтвознавчої школи Харкова у ХІХ – першій третині ХХ ст.;
- розвиток у Харкові у зазначений час мистецтвознавчої освіти;
- актуальність певних проблем українського мистецтва на різних етапах розвитку вітчизняного мистецтвознавства вказаного періоду.

***Набуло подальшого розвитку:***

- формування джерельної бази досліджуваної проблеми;
- уявлення про магістральність значення Харківського університету для становлення мистецтвознавчого осередку та формування школи;
- розуміння значення наукового спадку харківських вчених у контексті вітчизняного мистецтвознавства першої третини ХХ ст.

**Практичне значення отриманих результатів.** Основні положення роботи можуть бути використані в навчальній діяльності, зокрема, стати у нагоді в розробці курсів з історії українського мистецтва та мистецтвознавства. Окрім того, матеріали дисертації можуть бути використані при написанні монографій, енциклопедичних статей тощо.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертацію обговорено й рекомендовано до захисту на наукових семінарах ХДАДМ. Основні її положення відображено у матеріалах 9 наукових конференцій: ХІ Всеукр. наук.-практ. конф.

«Етнос. Культура. Нація» / доп.: «Українське мистецтво в науковій спадщині фундаторів харківської мистецтвознавчої школи (Є. Редін, Ф. Шміт)» (Дрогобич, 2018); Міжнар. наук.-практ. конф. «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» / доп.: «Невідомі сторінки історії Харківської мистецтвознавчої школи 1920–30-х рр.: К. Сліпко-Москальців» (Рівне, 2017); Міжнар. наук. конф. «XXI Слобожанські читання» / доп.: «Формування основ для становлення мистецтвознавчого осередку у Харкові (I половина XX ст.)» (Харків, 2017); Всеукр. наук.-практ. конф. «Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства» / доп.: «Невідомі сторінки історії харківської мистецтвознавчої школи 1920–30-х рр.: М. Зубар» (Рівне, 2015); Міжнар. наук.-практ. конф. «Суспільні науки: напрямки та тенденції розвитку в Україні та світі» / доп.: «Огляд творчості вітчизняних графіків в публікаціях харківських мистецтвознавців (1918-34)» (Одеса, 2015); Міжнар. наук. конф. «XVII Слобожанські читання» / доп.: «Олена Нікольська – представник харківського мистецтвознавчого осередку» (Харків, 2013); Міжнар. наук.-практ. конф. у рамках форуму «Дизайн-освіта 2011» / доп.: «Дослідження ранньої творчості Т. Шевченка в науковій спадщині С. Таранушенка» (Харків, 2011); Міжнар. наук. конф. «XIV Слобожанські читання» / доп.: «Життєвий шлях мистецтвознавця Д. П. Гордєєва (спроба реконструкції)» (Харків, 2010); Наук. конф. ХДАДМ за підсумками роботи у 2007-08 н. р. / доп.: «Мистецтвознавча спадщина кафедри історії і теорії мистецтва XXI» (Харків, 2008).

**Публікації.** Основні положення і результати дисертації висвітлені у 12 публікаціях, з яких 7 статей – у фахових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «Мистецтвознавство», 2 – у міжнародних наукових журналах.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійною науковою працею. Усі наукові висновки належать автору. У публікаціях, виконаних у співавторстві, особистий внесок здобувача полягає в комплексному аналізі наукової спадщини харківських мистецтвознавців.



**Структура та обсяг дисертації.** Робота містить вступ, п'ять розділів, загальні висновки, список використаних джерел (584 поз.), додатки. Основний зміст дисертації складає 9,1 друк. арк. (366,5 тис. знаків).

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Історіографія проблеми

*1.1.1. Харківська мистецтвознавча школа першої третини ХХ ст. як предмет аналізу в дисертаційних та монографічних працях 1990–2010-х рр.*

Сучасна історіографія винесеної у заголовок проблеми починає формуватися лише наприкінці ХХ ст., коли проблематика українського мистецтва остаточно позбавляється радянських ідеологічних приписів. Водночас у цей період триває переоцінка ролі та місця художньої освіти й науки у межах останніх десятиліть існування Російської імперії (кінець ХІХ – початок ХХ ст.), що відкриває для тематики наукового дослідження розвитку українського мистецтва питання стереотипності його сприйняття та характеру формування першоджерел, художньо-естетичних засад і вчених, які долучалися до його дослідження.

Становлення та розвиток харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ ст. має кілька окремих періодів, які пов'язані зі значними змінами в історико-культурній еволюції України цього часу. Це безпосередньо стосується історіографії проблеми, оскільки мистецтвознавча наука постає органічною частиною загального наукового цілого, що впродовж зазначеного періоду проходить щонайменше три вагомні етапи: 1) дослідження окремих сторінок історії українського мистецтва у контексті мистецтвознавчих пошуків вчених Російської імперії (1860–1910-ті рр); 2) спроби сформуванню нове бачення історичного плину українського мистецтва у формі національно-центричної парадигми (1917–1918 рр.); 3) становлення мистецтвознавчих студій у контексті радянської гуманітаристики 1920–1930-х рр.

Харківська мистецтвознавча школа протягом усього зазначеного періоду формувалася та розвивалася в нерозривній єдності із загальними історико-культурними процесами спочатку у Російській імперії, а потім в умовах

громадянського протистояння 1917–1918 рр. та в межах радянського проекту українізації (1923–1933 рр.).

Окремо наголосимо на тому, що виділені нами періоди досліджені вітчизняними та зарубіжними вченими вкрай нерівномірно. Так, чимало цікавих та важливих наукових праць написано в контексті розробки історії формування харківської мистецтвознавчої школи. Особливо плідно досліджено «університетський» період її становлення та розвитку. Чимала увага дослідників прикута також до періоду 1920–1930-х рр. Натомість вивчення концептуальних засад формування нового бачення еволюції українського мистецтва від давнини до початку ХХ ст. практично не зачіпає харківський науковий мистецтвознавчий осередок. Таким чином, на сьогодні питання узагальненого бачення розвитку харківського мистецтвознавчого осередку першої третини ХХ ст. є актуальним в контексті не тільки його історичного генезису, але й аналізу стану його дослідженості представниками вітчизняного та зарубіжного мистецтвознавства.

Однією з перших дисертаційних робіт, що безпосередньо стосується питання форм та особливостей студіювання українського мистецтва в науковій спадщині представників харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ ст., є дослідження С. Побожія «Становлення й розвиток мистецтвознавства в Харківському університеті (1805–1920 рр.)» (1993 р.) [196]. Аналізуючи як факти наукової біографії, так і праці мистецтвознавців університетського осередку, вчений подає широку панораму формування мистецтвознавчого дискурсу, який, на його думку, вже наприкінці ХІХ ст. мав яскраво виражений потяг до вивчення українського мистецтва [196:4]. Серед науковців університетського мистецтвознавчого осередку С. Побожій згадує О. Кирпичникова (1845–1903), Є. Редіна (1863–1908) як представників «старшого» покоління засновників мистецтвознавчих студій у Харкові; О. Білецького (1884–1961), М. Сумцова (1854–1922) та Ф. Шміта (1877–1937) – як науковців професійної школи кінця ХІХ–початку ХХ ст. [196:15–22].

У якості чи не головного рушія українського напряму мистецьких студій С. Побожій називає діяльність університетського історико-філологічного

товариства (ХІФТУ), яке наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. стало свідченням піднесення громадського життя в Україні. На цій хвилі, відзначає вчений, відбулося поступове «усвідомлення національної самобутності українського народу в другій половині ХІХ ст.», яке виявлялось у «зверненні до історичного минулого України; переосмисленні природи та відтворенні на полотнах художників національних пейзажів; створенні нового українського стилю в архітектурі тощо» [196:11–12]. Пожвавленню мистецтвознавчих досліджень, переважно в аматорському, напівпрофесійному напрямі, сприяло і збирання старожитностей та фольклору. Як зауважує С. Побожій, «збирання народних пісень краю, переказів, творів декоративного мистецтва, привело багатьох членів товариства до вивчення та поширення знань, пов'язаних з проблематикою культури слов'янських народів у всіх її виявах», а відтак, «у мистецтвознавчих працях членів товариства помітним був інтерес до українського мистецтва, що пояснювалося змінами в політичному та культурному житті України наприкінці ХІХ ст.» [196:13]. Так, для О. Кирпичникова «образотворче мистецтво існувало як історичний матеріал, що підкріплював його філологічні концепції», а предметом досліджень були переважно «питання середньовічного та давньоруського мистецтва» [196:15]. Підкреслимо, що визначаючи специфіку наукового підходу О. Кирпичникова до мистецтвознавчих студій, як «співвідношення образотворчого мистецтва і літератури», С. Побожій наголошує, що такий підхід «може знайти застосування при написанні синтетичної історії українського мистецтва» [196:15].

У дисертаційному дослідженні значну увагу приділено науковому доробку Є. Редіна, якого С. Побожій вважає одним із перших дослідників власне українського мистецтва. Рух від «великого накопичення фактів» у другій половині ХІХ ст. до осмислення «окремих явищ мистецького життя і конкретних пам'яток мистецтва» мотивує Є. Редіна «розібратися не тільки в стилістиці мистецьких творів, але й у їх причетності до української національної культури» [196:13]. Зокрема посилення інтересу до українського мистецтва вчений пов'язує з діяльністю Є. Редіна під час підготовки та проведення в Харкові у 1902 р. ХІІ Археологічного з'їзду. У цей період, «складаючи каталог до відділу церковної

старовини виставки з'їзду, Є. Редін зробив реєстр невідомих науці творів декоративного та образотворчого мистецтва, що побутували на Слобожанщині» [196:13–14]. У подальшому на цій основі вчений розробив та довів основні іконографічні лінії впливу італійського Відродження на українське малярство. Як стверджує С. Побожій, ці ж ідеї розвинуті Є. Редіним у праці «Ікона «Недремане око»» (Харків, 1902) [402], де «встановлюючи дві редакції цього типу ікон, він в одній з них вказує на витoki іконографії у Греції, що потім поширилися в українських пам'ятках, а в другій звертає увагу на іконографію цього мотиву в українських іконах XVII–XIX ст., позначених рисами впливу західних взірців раннього часу (XV–XVI ст.)» [198:19].

Окремо наголосимо на тому, що С. Побожій вважає Є. Редіна мистецтвознавцем-методологом, який не лише накопичував нові факти та синтезував виокремлені явища в історії мистецтва, але й розробляв нові підходи та методики їхнього аналізу. Так, його багаторічне захоплення працями Н. Кондакова зумовило те, що «питання вивчення візантійського мистецтва у Є. Редіна перепліталися з дослідженням проблем давньоукраїнського мистецтва», а сама методика вивчення візантійського мистецтва Н. Кондакова була спочатку адаптована, згодом переосмислена вченим у контексті аналізу «пам'яток українського мистецтва» [198:18].

Важливі висновки сформульовані вченим щодо ролі та місця наукової спадщини М. Сумцова в харківському мистецтвознавчому осередкові. Як вважає С. Побожій, захоплення М. Сумцовим питаннями мистецтвознавства зазнали певної еволюції: від класичного до українського мистецтва. Водночас окремою сторінкою його наукової творчості є відкриття мистецького аналізу творів Т. Шевченка як своєрідного синтезу «поетичного, живописного та графічного доробку» Кобзаря [198:19]. М. Сумцов приділяє увагу і проблематиці українського іконопису, продовжуючи таким чином розробку цього питання Є. Редіним. Так, у статті «До історії українського іконопису» (Харків, 1905) [447] вчений також відзначає наявність в українському давньому малярстві двох взаємопов'язаних

тенденцій: відображення у творах суто національних особливостей і наявність у них елементів західноєвропейського мистецтва [198:20].

Професійний етап формування харківської мистецтвознавчої школи С. Побожій пов'язує із науковою діяльністю Ф. Шміта, який, з його точки зору, на зламі століть «розробив оригінальну концепцію походження українського мистецтва». Її остаточне втілення, на думку С. Побожія, відбулось у праці «Мистецтво давньої Русі-України» (Харків, 1919) [535], яка розпочала новий етап розвитку вітчизняного мистецтвознавства [198:22].

Важливих аспектів запропонованої нами для аналізу проблеми частково стосується О. Сторчай у дисертаційному дослідженні «Становлення й розвиток мистецької освіти у Київському університеті. 1834–1924 рр.» (2010 р.) [244]. Незважаючи на те, що авторка досліджує наукову еволюцію іншого мистецтвознавчого осередку, подібність багатьох завдань та необхідність аналізувати розвиток мистецтвознавства у схожих культурно-історичних обставинах, дозволяє нам долучити науковий доробок О. Сторчай до загальної історіографії проблеми. Зокрема висновки авторки щодо шляхів формування мистецької освіти в Київському університеті, а особливо у контексті становлення українознавчих мистецьких студій у першій третині ХХ ст., дозволяють нам виконати компаративний аналіз генезису харківського та київського мистецтвознавчих осередків, розглянути спільні та відмінні ознаки у формуванні образу українського мистецтва від давнини до початку ХХ ст.

Водночас вважаємо за необхідне відзначити некоректні, на наш погляд, припущення вченої, пов'язані безпосередньо із проблематикою цього дослідження. Так, О. Сторчай стверджує, що «знайомство з українським мистецтвом» у рамках формування харківської мистецтвознавчої школи відбулося лише із приходом до лав університету Є. Редіна (1896 р.), котрий розпочав «систематичне викладання історії всесвітнього образотворчого мистецтва» [244:13]. Здійснений нами аналіз дозволяє стверджувати: українознавчий контекст став предметом мистецтвознавчого розгляду раніше, щоправда, у межах студіювання фольклорного та традиційного мистецтв України.

Крім того, наголосимо, що програмні висновки дисертаційного дослідження О. Сторчай підтверджують результати нашого аналізу, що ґрунтується на іншому джерельному матеріалі та має інакшу предметну і географічну спрямованість. Так, повністю погоджуємося із висновком О. Сторчай щодо еволюції змісту навчальних курсів з історії мистецтв викладачів Київського університету (П. Павлова, А. Прахова, Г. Павлуцького), які поступово переходили «від вивчення класичного мистецтва до давньоруського, візантійського та українського мистецтва зокрема» [244:16–17]. У випадку аналізу еволюції викладацьких курсів у Харківському університеті цей процес відбувається на 5-10 років пізніше та набуває дещо інших форм втілення.

Помітною частиною історіографії проблеми становлення та розвитку харківської мистецтвознавчої школи кінця XIX–початку XX ст. є праці І. Удріс. Попри те, що ракурс дослідження, у контексті якого працює вчений, значно ширший та охоплює простір Лівобережної України, окремі начерки та розвідки авторки безпосередньо стосуються нашої теми. Загалом окреслена вченою схема генезису вітчизняної «науки про мистецтво» не суперечить висновкам С. Побожія, Л. Соколюк та інших дослідників, котрі неодноразово висловлювалися на цю тему [264:158]. Авторка стверджує, що як самостійна наукова дисципліна мистецтвознавство формується «лише на початку XX ст.», існуючи до цього часу «в руслі інших галузей гуманітарного знання як аматорське мистецтвознавство». У подальшому до 1920-х рр. відбувається «процес кристалізації предмета мистецтвознавства, формування об'єктивних знань про національну образотворчу спадщину та виокремлення дослідницьких осередків, які об'єднуються навколо двох визначних центрів – Києва і Львова, утворюючи дві споріднені і разом з тим достатньо самостійні школи» [264:156]. Наголосимо на тому, що таке особливе акцентування на київській та львівській школах мистецтвознавства є коректним, з нашої точки зору, лише для останнього періоду «зрілої» радянської українізації, коли підпорядкування харківської школи мистецтвознавства було адміністративно підпорядковано Києву. Як нам здається, такий стан справ віддзеркалював радше прагнення тодішніх керманічів вищої освіти та науки кращої керованості

радянськими кадрами та мистецькими процесами, аніж нормував природне становище науки про мистецтво на Слобожанщині.

Часткове підтвердження наших припущень ми знаходимо у роздумах І. Удріс, яка наголошує на тому, що засади кожного з регіональних мистецтвознавчих осередків виникали та формувалися на тлі посилення уваги до «вивчення вітчизняної образотворчої спадщини». Остання всюди мала власні коріння та місцевий традиційний колорит. Відтак, та чи інша галузь історії мистецтва потрапляла у сферу інтересів кожного навчального закладу «ураховуючи регіональну специфіку» [264:158]. Вкрай цікавою, на нашу думку, є теза І. Удріс щодо ідейної спорідненості представників різних мистецтвознавчих шкіл у питанні «періодизації українського мистецтва», яке практично в усіх наукових традиціях розглядається «в зіставленні із загальною історією України». Як вважає вчена, «таке узгодження наукових ідей і поглядів є безумовним свідомством фахового рівня та об'єктивності розробок основних питань» [264:160]. Окрім цього, спільну ознаку в розвитку вітчизняного мистецтвознавства кінця ХІХ – початку ХХ ст. авторка знаходить і в самому предметі дослідження фахівців, а саме: визначення об'єктивною цінністю вітчизняної художньої спадщини, у контексті якої провідною проблемою є аналіз «специфіки національного стилю і формування концепції еволюції українського мистецтва». Як вважає І. Удріс, саме «робота над вирішенням означених проблем зумовила успішність становлення науки про мистецтво як самостійної наукової дисципліни» [262:106].

Важливою віхою в історіографії питання розвитку мистецької та мистецтвознавчої освіти в Україні зазначеного періоду є наукові праці Р. Шмагало, серед яких – докторська дисертація, монографія та немало фахових публікацій. Автор надає, за його словами, «панорамний» огляд мистецько-освітнього процесу середини ХІХ – середини ХХ ст., показуючи в якості історико-культурного фону ті радикальні зміни в економічному, суспільно-політичному і культурному житті Європи, що фактично визначали рух гуманітарної науки в Україні. Так, вчений вважає: саме бурхливі військові й революційні події початку ХХ ст. призвели до



трансформації мистецтвознавчої теорії в мистецько-освітню практику, що певною мірою позначилося на якості наукового життя цього часу. Історичні реалії, на думку Р. Шмагало, також зумовили форми еволюції мистецтвознавчої науки, спрямовуючи мистецьку освіту в міждисциплінарний науковий простір. Зважаючи на важливість висловлених автором припущень, дозволимо надати його розлогу цитату: «думається, що з причин грандіозності завдань і невідкладності їх розв'язання тодішнє мистецтвознавство не могло автономізувати мистецьку освіту в окрему субдисципліну, залишивши її в міждисциплінарному просторі. Причиною послужило й історичне структурування мистецької освіти як галузі мистецької діяльності з глибоко закоренілими традиційними поглядами на роль мистецтва в суспільстві та його межі. Потрібен був час на визрівання цієї субдисципліни в лоні мистецтвознавчої науки. Сучасні проблеми мистецької освіти значною мірою ідентичні з тими, які вирішувались у кінці XIX – на початку XX ст.» [298:58–69.]

*Основні тенденції дослідження становлення та розвитку харківського мистецтвознавства в суміжних наукових напрямках (історія, археологія, історія науки).* Зважаючи на те, що формування харківського мистецтвознавства у першій третині XX ст. відбувалося у тісній взаємодії з багатьма суміжними науковими напрямками, значна кількість важливих та цікавих досліджень повинна бути розглянута нами як невід'ємний елемент історіографії проблеми. Так, Р. Філіпенко за останнє десятиліття опублікував кілька важливих досліджень, присвячених формуванню університетського мистецтвознавчого осередку в останній третині XIX – на початку XX ст. Персонологічність його досліджень зорієнтовує увагу науковців на творчі біографії О. Кирпичникова та Є. Редіна – професорів Харківського університету, котрі розпочали дослідження античного та візантійського мистецтва.

Попри спрямованість університетського осередку на античне та західноєвропейське мистецтва, засновники харківської мистецтвознавчої школи розглядаються вченим як дослідники, зокрема, й українського мистецького контексту. Як стверджує Р. Філіпенко, «Є. Редін був одним з головних прихильників ідеї самотності багатовікового українського церковного

мистецтва, його історії та національних рис» та «один з перших звернувся до наукового вивчення українського іконопису» [278:155–161]. Натомість О. Кирпичников, зосереджуючись переважно на історії церковного давньоруського мистецтва, знаходив паралелі з іконописними та малярськими традиціями України [274:66]. Загалом, незважаючи на існуючі у Російській імперії традиції стереотипного сприйняття українського мистецтва, і Є. Рєдін, і О. Кирпичников студіюють «проблеми, пов'язані з вивченням релігійних українських пам'яток XVII–XVIII ст., зокрема зародження і розвиток українського іконопису, формування українського іконописного стилю» [273:123].

Р. Філіпенко визначив також цікаві особливості методології мистецтвознавчих досліджень харківського університетського осередку, що безпосередньо пов'язані з українознавчими дослідженнями. Зокрема «недоліком» наукового стилю Є. Рєдіна вчений вважає його захоплення «позитивістською історіографією», методи якої передбачали здобуття «достовірного знання» лише «в результаті ретельного збору, вивчення і систематизації фактів». Окрім цього, у мистецтвознавчих пошуках науковця домінували питання іконографії, а сам Є. Рєдін ймовірно вважав, що «якщо іконографічна система точно описана, то і наукове завдання вирішено», водночас недостатньо уваги приділяючи «питанням техніки та стилю» написання твору [271:242].

На наш погляд, порушені Р. Філіпенком проблеми варто розглянути і в іншій історіографічній та методологічній площині, звернувши увагу на особливості професійного становлення вчених університетського мистецтвознавчого осередку. Р. Філіпенко долучає Є. Рєдіна, Д. Айналова та О. Кирпичникова до т. зв. буслаєвсько-кондаковської школи, що була започаткована у стінах Санкт-Петербурзького університету в середині – другій половині XIX ст. [274:64]. Як справжній учень Ф. Буслаєва, О. Кирпичников використовував «історико-порівняльний метод вивчення пам'яток писемності і мистецтва». Учений підкреслює, що у його працях «ретельний філологічний аналіз вдало поєднувався з художнім аналізом іконопису, найбільш оригінальною сферою русько-візантійського мистецтва». Подібна зорієнтованість О. Кирпичникова на

нерозривність лінгвістичного аналізу з образотворчою проблематикою першочергово виявилась у безпосередньому порівнянні іконопису та «народної словесності» (стаття «Взаємодія іконопису і словесності народної й книжкової»). О. Кирпичников підкреслював, що «близьке знайомство з пам'ятками одного роду необхідне для повного розуміння іншого» [273:66].

Важливими для створення періодизації формування та розвитку харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ ст. є висновки О. Павлової, котра досліджує проблематику викладання історії мистецтв у Харківському університеті, починаючи із середини 1990-х рр. Її численні розвідки присвячені переважно науковій та викладацькій діяльності О. Кирпичникова [159], Є. Рєдіна [160], М. Сумцова [162], а також загальним питанням генезису університетського мистецтвознавчого осередку кінця ХІХ – початку ХХ ст. [158, 161]. Як вважає вчена, початком мистецтвознавчих студій у Харкові можна вважати 1864 р., коли у межах історико-філологічного факультету починає функціонувати кафедра історії та теорії мистецтв [156:122]. У подальшому процес інституалізації цього напрямку історичних студій набуває різних форм та ознак, кристалізуючись на початку ХХ ст. у модель професійного студіювання історії мистецтв. Водночас у 1920-х рр. «лінія розвитку професійного мистецтвознавства в університеті переривається» [161], що було пов'язано зі специфікою ідеологічної еволюції радянської освіти. Така логіка побудови хронології генезису мистецької освіти у стінах університету дозволяє нам на цій основі узагальнити еволюцію українознавчого контексту, що в тому чи іншому часовому відрізку функціонував або як провідний, або як другорядний компонент.

Проблематика розвитку українознавчих студій у межах історії та теорії мистецтв досліджується Т. Паньок. Її публікації переважно зорієнтовані на аналіз тих чи інших форм розвитку вищої мистецької освіти в Україні кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., що безпосередньо стосується і питання нашої теми. Так, у згаданому контексті важливі для цього дослідження висновки, сформульовані Т. Паньок щодо періоду 1917–1918 рр., який в загальній історіографії нашої проблеми є одним з найменше досліджених. Аналізуючи зміни, які відбувалися в

реформації системи мистецької освіти цього часу, авторка наголошує на важливій ролі українознавчих досліджень, які у царині мистецтвознавства формували ознаки нової школи, оскільки «провінційне викладання, що підпорядковувалося нормам і штампам Петербурзької академії мистецтв, вже не відповідало вимогам, котрі ставила молода Українська республіка перед художньою освітою» [171:116], а відтак, «поступово почала формуватися своя національна художня школа»; «в українській мистецькій культурі було зроблено великий крок у розвитку спеціальної художньої освіти з орієнтиром на найкращі здобутки європейських художніх шкіл» [171].

Виділені Т. Паньок особливості розвитку мистецтвознавчих досліджень мають і виразну просторово-географічну складову, яку авторка називає «регіональним мистецтвознавством». Аналізуючи науковий доробок учня Є. Редіна – С. Таранушенка (1889-1976), авторка наголошує на пошуках вченим місцевої, слобожанської ідентичності за допомогою аналізу традиційної архітектури та іконопису. Загалом ця особливість, на думку Т. Паньок, «заклала та окреслила широке коло питань з визначеною науковою орієнтацією щодо розбудови своєрідності та краси слобожанської культури і мистецтва» [168].

Монографія Н. Ковпаненко присвячена дослідженню архітектурно-мистецької спадщини Наддніпрянської України в науковому доробку вітчизняних істориків кінця XIX – початку XX ст. [96]. Завдання цього монографічного дослідження перебувають у площині історичних студій, що певною мірою віддаляє авторку від нашого ракурсу аналізу проблеми. Окрім цього, монографія Н. Ковпаненко ґрунтується на матеріалі Наддніпрянської України, що також привносить свою специфіку до об'єкта та предмета дослідження. Специфічним є і хронологічний простір монографії, який доводиться авторкою лише до початку Першої світової війни у 1914 р., що, на думку вченої, «спричинило згортання і зміну напрямків діяльності науковців» [96:21].

Варто наголосити на тому, що, на відміну від О. Побожія, Р. Шмагало, Т. Паньок та ін., згадана дослідниця обґрунтовує генезис мистецтвознавчих студій в українських університетах кінця XIX – початку XX ст. як трансформації

історичних студій, які під впливом багатьох внутрішніх та зовнішніх факторів виокремили мистецтвознавчий контекст в окрему науково-дослідну царину. Такий процес Н. Ковпаненко вважає типовим «для більшості держав Європи», де історична наука «вступила в новий етап свого розвитку», у межах якого «відбувається становлення методології історії як спеціальної наукової дисципліни». Історичним тлом цього процесу було «пожвавлення інтересу громадськості до історії української культури та її пам'яток» [96:30].

Власне українознавчий контекст у викладанні історії мистецтва Н. Ковпаненко пов'язує із науковою діяльністю М. Сумцова, котрому, за її словами, «з усіх харківських науковців ... був найбільше притаманний дух національного відродження» [96:161]. Так, саме М. Сумцов «першим у підросійській Україні почав читати університетські лекції українською мовою», а його наукові інтереси, окрім вітчизняної літератури, етнографії і фольклору, «охоплювали й питання історії та художньої культури України» [96:161]. Серед наукового доробку Н. Ковпаненко виокремлює «стилий історіографічний огляд джерел для опрацювання пам'яток національного середньовічного живопису, а також анотований бібліографічний покажчик літератури з історії різних видів української образотворчості», який вчений представив у 1911–1912 рр. Значення цієї роботи, на думку авторки, надзвичайно велике, оскільки М. Сумцов вперше констатував активний процес «виокремлення із загальноросійської історії мистецтва України як окремої і самобутньої галузі художньої культури». Окрім цього, ця розвідка «продовжила започаткований М. Грушевським процес становлення історіографії наукових досліджень архітектурно-мистецької спадщини України» [96:163].

Дотримуючи визначеного хронологічного простору, Н. Ковпаненко однак припускає, що еволюція мистецтвознавчих досліджень на початку ХХ ст. позначилася в подальшому на особливості становлення відповідної школи, яка у стінах Харківського університету розвивалася дещо пізніше, ніж у Київському та Новоросійському. Саме представники цієї школи «на основі пошуку й аналізу автентичних пам'яток та документальних джерел, систематизації матеріалів, ...

порушували і розробляли питання національної самобутності й окремішності української культури, прагнули визначити її місце у світовому художньому процесі» [96:178].

## 1.2. Джерельна база дослідження

Використані нами під час аналізу проблематики джерела представлені в межах декількох груп, кожна з котрих має свою специфіку, що пов'язана з особливостями їхнього формування, а також зі специфікою інформації, яку ці джерела репрезентують.

*Документальна група джерел* сформована нами на основі архівних фондів ЦДАМЛІМ<sup>i</sup>, ХОА<sup>ii</sup>, а також архівних зібрань вищих навчальних закладів Харкова<sup>iii</sup>, що впродовж першої третини ХХ ст. стосувались викладання теорії та історії мистецтв.

За типом та особливостями інформаційних повідомлень документальні джерела представлені нами в межах двох підгруп, що віддзеркалюють специфіку «природи» документа: а) матеріали офіційного документообігу освітніх та наукових установ Харкова першої третини ХХ ст., що стосуються винесеної в заголовок проблематики; б) документи та матеріали, які віддзеркалюють практики наукового та художнього життя конкретних вчених з професорсько-викладацького складу Харківського університету та художнього інституту. Подібна градація застосована нами для раціональнішого та ретельнішого аналізу інформаційних повідомлень. Документальний статус офіційного свідчення визначається його особливостями т. зв. джерела загального змісту, що оперує констатуючою, реферативною інформацією.

До першої підгрупи ми першочергово долучили: *протокольні матеріали* офіційних наукових, організаційних та методичних заходів, а саме: засідань ради Харківського художнього інституту, науково-дослідної секції мистецтвознавства, кафедри історії мистецтв; *плани роботи кафедр та секцій* установ, зокрема

підрозділів Харківського художнього інституту та секції мистецтвознавства й історії європейської культури, а також навчальні програми дисциплін мистецтвознавчого спрямування; *звітні матеріали та документи*, присвячені навчально-методичній та науковій роботі підрозділів освітніх установ.

Окремо відзначимо той факт, що виокремлення різних типів документальних джерел є необхідною умовою для здійснення порівняльно-історичного аналізу, що має відбуватися не тільки на ґрунті статичних даних, але й у динаміці. Так, компаративний аналіз планів роботи та звітних матеріалів секції мистецтвознавства дозволив нам порівняти особливості запланованих та реалізованих проектів секції, висловити припущення щодо причин відхилення пропозицій окремих вчених та з'ясувати загальний характер освітянської політики офіційних керівників установ у контексті мистецтвознавчого напрямку.

Друга підгрупа документальних джерел об'єднує документи та матеріали конкретних вчених з професорсько-викладацького складу Харківського університету та Художнього інституту. До неї першочергово долучено: *довідні записки* викладачів кафедр та науковців щодо навчально-методичних та особистих питань; *документи та матеріали біографічного та кадрового змісту*, що віддзеркалюють науковий та викладацький шлях харківських вчених першої третини ХХ ст.<sup>iv</sup>; *пояснення до навчальних курсів, навчально-методичні записки* представників професорсько-викладацького складу університету та художнього інституту.

Об'єднані у цю підгрупу документальні матеріали мають немало специфічних ознак, які характеризують їхню природу історичного джерела. Так, довідні записки є елементами істотнішого та масштабнішого документообігу, що дозволяє, аналізуючи окремі елементи цілого, припустити наявність розлогішого науково-дослідного процесу, який надзвичайно важливий у своїй первинній документальній сукупності.

Важливу роль відіграють документи, що дозволяють віднайти окремі факти у науковій біографії вчених та викладачів. Окрім цього, вони також допомагають

синтезувати в межах одного комплексу документів їхні інституційні, викладацькі та наукові пріоритети.

*Група джерел особистого походження* розглянута окремо з декількох міркувань, які стосуються специфіки як предмета нашого дослідження, так і сформульованих мети та завдань. Насамперед, відзначимо, що основу цієї групи становлять два різних типи джерела, які, попри все, об'єднані ознакою комунікативності: *спогади та листування*. І в першому, і в другому випадку автори цих джерел є головними детермінантами їхнього формування, суттєво впливаючи на зміст, характер викладу, спосіб і якість комунікації. Так, спогади К. Роммеля, П. Жолтовського (1904–1986) та інших представників науково-мистецької еліти Харкова розкривають сторінки історії становлення та розвитку місцевого мистецтвознавчого осередку, окреслюють його загальну тематичну спрямованість та допомагають з'ясувати головні предметні орієнтири. Окрім цього, авторські спогади відзначаються важливою ознакою автокомунікативності, адже науковець, спілкуючись із самим собою, переосмислює власний життєвий шлях, надаючи дослідникові додаткових можливостей для інтерпретації. Надзвичайно цінним джерелом є листування, його практично неможливо замінити жодним іншим, оскільки епістолярна спадщина репрезентує міжособистісний науковий контекст, який складно з'ясувати за допомогою аналізу документів. Особливо цінними у контексті аналізу проблеми становлення мистецтвознавчих студій в освітніх установах Харкова, зокрема в розрізі українознавчого компонента, є листи С. Таранушенка та Д. Гордєєва (1889–1968), які висвітлюють наукові задуми та пропозиції вчених.

Окремо наголосимо, що певна частина джерел особистого походження долучаються до наукового обігу вперше. Це свідчить про додаткову актуальність теми нашого дослідження.

Як окрема група джерел нами розглянута *періодика та публіцистика* кінця XIX – першої третини XX ст. Наголосимо на тому, що залучення цього масиву матеріалів до джерельної бази, а не історіографії, відбулось свідомо. Як стверджує В. Тарасов, періодична преса (газетна та журнальна публіцистика) є специфічним



джерелом в історії культури й мистецтва, властивості якого пов'язані із особливістю інформаційного та культурно-історичного середовища, що є опосередкованим «замовником» певного тематичного напрямку [253:11–13]. Дослідниця Ю. Костюкова вважає цю ознаку фактором «відносної достовірності» пресових матеріалів. На її думку, у багатьох випадках це зумовлено «суб'єктивізмом журналістів», недостатнім рівнем їхньої підготовки сприйняття вузькопрофільних тем, впливом різнорідних стримуючих факторів (прямої або опосередкованої цензури, тиску видавців та ін.). Усе це разом взяте примушує дослідника «не тільки ретельно перевіряти отримані факти, але й зіставляти їх із даними інших джерел, враховувати авторство, умови написання, склад засновників видання, характеристики аудиторії тощо», оскільки без цього публіцистичні твори можуть використовуватися хіба що як ілюстративний матеріал, який «прикрашає наукову працю, але не впливає на її зміст» [104:12–17].

Особливість цієї групи джерел виявляється в декількох аспектах. По-перше, публіцистичні праці першої третини ХХ ст. – це комплекс матеріалів, пов'язаних змістовними складовими. Так, аналізований нами журнал «Червоний шлях» відбиває офіційні партійні настрої, що впливає на зміст публікацій та загальну спрямованість оцінок. По-друге, журналістика першої третини ХХ ст. мала немало характерних особливостей, що визначалися традиціями друкованого слова того часу, яке розумілося передусім як література «малих форм». В окремих випадках це помітно впливало на оцінку та інтерпретацію наукових подій і коректність їхнього викладу.

По-третє, матеріали преси цього періоду зорієнтовані на особливий тип комунікації, який ґрунтується на достатньо значному ступені довіри читачів до друкованого слова. Авторитет газетної або журнальної рецензії на початку – у першій половині ХХ ст. був набагато вищим, ніж сьогодні, що зумовлено складнішою соціокомунікативною структурою сучасного суспільства та іншою соціальною роллю друкованої преси.

Газети та журнали першої третини ХХ ст. використані нами як джерела не тільки для віднайдення раніше невідомих фактів мистецького наукового життя того

часу, але й для аналізу інтерпретаційних суджень, оцінок та точок зору, які висловлювалися журналістами від свого імені або від імені громади.

Останню групу становить *фахова наукова спадщина представників харківської мистецтвознавчої школи*. Як джерело ця підгрупа має немало особливостей, які, на наш погляд, потребують окремого розгляду. По-перше, наукові розвідки є частиною змістовнішого наукового контексту, пов'язаного з особливостями тодішнього академічного життя. Вони віддзеркалюють не лише реальну практику вивчення певного українознавчого напрямку, але й кон'юнктуру навколонукових взаємин, які у згаданий період не були простими. Видавничі можливості харківських інституцій варіювались, а динаміка їхньої активності в різні періоди не завжди демонструвала реальний стан наукового життя. Чимала кількість важливих та цікавих наукових праць з тих або інших причин існує лише у форматі рукописів і не збереглась або не була оприлюднена.

По-друге, джерельна сутність наукової праці є історіографічною за природою свого формування. Використання результатів наукової розвідки в якості джерела потребує не лише ґрунтового аналізу обставин їхнього написання, але й врахування стану розвитку тодішньої гуманітарної науки, її загальної спрямованості. Немало сюжетів з історії українського мистецтва з об'єктивних причин не розглядались у першій третині ХХ ст. З позиції сучасності інакшими виглядають не тільки оцінки та судження щодо багатьох аспектів в історії мистецького життя, але й хронологічно-описова складова, яка в окремих аспектах суттєво відрізняється від сучасного історико-мистецького бачення.

По-третє, формування українознавчого напрямку у мистецтвознавчих дослідженнях першої третини ХХ ст. було нерівномірним та стадіальним. На початковому етапі бачення розвитку історії українського мистецтва осмислювалося вченими як другорядний компонент (складовий елемент) в еволюції візантійського мистецтва, і лише після розпаду Російської імперії у Харкові з'являються перші україноцентричні дослідження. Таким чином, для цього міста зазначений період є етапом формування українознавчих студій як самостійного наукового напрямку, що свідчить про науковий доробок харківських вчених як про пошуковий та

динамічний. Особливо помітною ця ознака стає у 1920-х рр, коли починає формуватися нова концепція розвитку українського мистецтва.

Таким чином, джерельна база дослідження ґрунтується на великій кількості репрезентативних джерел, які проаналізовані нами як складові чотирьох груп: 1) документальної (документи та матеріали); 2) джерел особистого походження (спогади, листування); 3) джерельної групи, до якої належать періодика та публіцистика кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. (газети та журнали як спеціального спрямування, так і загальноінформаційні); 4) групи фахової наукової спадщини представників харківської мистецтвознавчої школи (опубліковані наукові праці).

Вагома частина зазначених джерел є архівними та долучаються до наукового обігу вперше.

### **3.1. Методи дослідження**

*Загальні методологічні проблеми.* Вивчення форм та закономірностей розвитку українського мистецтва в науковій спадщині представників харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ ст. неможливе без залучення широко спектра методів дослідження. Вважаємо за доцільне використати поняття «методологічний інструментарій», який С. Побожій обґрунтовує як систему принципів, методів, прийомів, способів і засобів наукового пізнання. Посилаючись на дослідження Я. Калакури, вчений підкреслює, що методологічний інструментарій українознавця можна розглядати як «взаємозв'язаний, органічно цілісний комплекс трьох основних компонентів: а) принципи (правила) дослідження; б) методи (прийоми, способи) пізнання; в) допоміжні або спеціальні засоби дослідження» [189:106].

Таким чином, загалом аналіз нашої проблеми представлено у роботі в межах трьох методологічних концепцій: 1) творчої спадщини, що передбачає аналіз актуальних для свого часу напрямів дослідження різних форм та видів

українського мистецтва у працях конкретного митця (особистісний рівень); 2) культурно-історичної тяглості, яка формалізує дослідження української мистецької парадигми зазначеного часу у межах наукових шкіл, засвідчує взаємовплив та наукову змінність тематик дослідження, напрямів аналізу тощо (рівень наукового осередку, школи, напряму); 3) інституційної спадщини, що акцентує на провідних наукових та освітніх установах, як центрах дослідження українського мистецтва (інституційний рівень).

Загальна структура методів дослідження складається з наступних груп, які загалом спрямовані на реалізацію мети та завдань нашого дослідження.

*Загальнонаукові методи дослідження* становлять окрему групу. До неї першочергово долучено методи аналізу та синтезу, дедукції та індукції, методи порівняння та узагальнення. Як зазначають А. Грабченко та В. Федорович, їхня загальна класифікація є спільною для багатьох гуманітарних наукових практик, що пов'язано з подібною методологічною спрямованістю історичного, соціокультурного та культурологічного аналізу [49:15].

Так, *методи емпіричного дослідження* (спостереження, порівняння, вимір, експеримент, моніторинг) спрямовані на коректне накопичення та узагальнення емпіричного досвіду, який дослідник-гуманітарій використовує гіпотетично, намагаючись відтворювати мистецькі події та явища на ґрунті репрезентативного кола джерел.

*Методи теоретичного дослідження* (сходження від абстрактного до конкретного, ідеалізація, уявний експеримент, формалізація) є наступним етапом в опрацюванні дослідницького матеріалу. На основі теоретичної методології здійснюється формулювання наукової гіпотези та її першочергова верифікація. Припущення та попередні висновки дослідження дозволяють вченому корегувати основний зміст роботи, а застосування формальної складової – узагальнювати практичні результати дослідження (наприклад, класифікацію джерел) на теоретичному рівні (формування джерельної бази дослідження).

Окрім наведених вище груп, необхідною складовою загальнонаукової методології є синтетичні (загальні) методи, що застосовуються як на емпіричному,

так і на теоретичному рівні дослідження: абстрагування та конкретизація, аналіз, синтез, індукція, дедукція, моделювання, аналогія та ін.

*Спеціальні методи дослідження* застосовані для виконання завдань праці, що безпосередньо стосуються предмета нашої уваги. До спеціальних методів дослідження залучені: 1) метод біографічного аналізу, що дозволив з'ясувати окремі, раніше невідомі сторінки з наукового життя представників харківського мистецтвознавства першої третини ХХ ст.; 2) метод компаративного (історико-порівняльного) аналізу, що надало можливості порівняння ідентичних мистецтвознавчих систем в межах конкретного напрямку або концепції, а також компаративу окремих наукових ідей та пропозицій; 3) метод історико-мистецької типології та класифікації, який дозволив визначити основні типи наукових розвідок та з'ясувати взаємовідносини між різними стадіями наукової творчості харківських мистецтвознавців; 4) метод історико-системного аналізу, за допомогою якого творчі напрями та актуальні концепції в українознавчих студіях першої третини ХХ ст. узагальнено та систематизовано за як проблемно-хронологічним, так і ідейно-концептуальним принципами.

Стисло проаналізуємо основні результати, отримані за допомогою вищевказаних методів дослідження. Насамперед, назвемо *біографічний метод*, який закономірно є домінуючим у методології дослідження, оскільки наша робота має загальну тематичну спрямованість. Вважаємо за доцільне наголосити на особливій популярності цього методу у середовищі мистецтвознавців, котрі досліджують історію українського мистецтва. Як вважає Д. Скринник-Миська, це логічно, оскільки «після розпаду СРСР мистецтвознавцям довелося повертати із забуття багато імен, твори яких втрачені, а джерелом мистецтвознавчого дослідження виступали біографічні та автобіографічні дані» [233:92]. У нашому випадку слід зауважити, що віднайдення фактів біографії представників харківського мистецтвознавчого осередку кінця ХІХ – початку ХХ ст. відбувався у нерозривній єдності з аналізом їхньої наукової спадщини, а головні акценти щодо біографічних характеристик стосувались саме наукового життя вчених.

Д. Скринник-Миська наголошує на тому, що «біографічні та автобіографічні дослідження історії мистецтва інтерпретують художні твори (наукові праці – С. І.) як вираження особистості автора та його індивідуального життя. Біографічний метод надає особливого значення поняттю авторства та авторської індивідуальності і може бути застосований в інтерпретації іконографії, використовуючи життя автора як підтекст» [233:92]. Саме у такому контексті проаналізовано документи та матеріали, які вперше були введені нами до наукового обігу і стосувалися наукового життя Д. Гордєєва [74] та ін.

Метод *історико-порівняльного аналізу* застосовувався нами для виконання багатьох завдань. Передусім – це з'ясування особливостей розвитку наукової та навчально-педагогічної спадщини представників харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ ст. Порівняння різноманітних аспектів наукового життя вчених харківського осередку дозволило сформулювати декілька основних принципів, що використовувалися дослідниками під час аналізу проблем українського мистецтва. Серед них головними вважаємо наступні.

1) Принцип науково-практичної цілісності, що полягав у паралельному вирішенні питань джерелознавчого спрямування, методології їхнього опрацювання та віднайденні особливостей отриманих результатів. Наприклад, цей принцип використовувала Є. Берченко (1889–після 1934) – дослідниця, котра одна з перших з'ясувала наукову перспективу всестороннього аналізу петриківського стінного монументально-декоративного розпису (с. Петриківка, нині Дніпропетровська область). Публікації вченого другої половини 1920-х рр. засвідчують саме таку спрямованість наукового пошуку та відображають нерозривний зв'язок між джерелознавчим і археографічним напрямками у мистецьких студіях [323] та власне проблематикою дослідження українського мистецтва як культурно-історичного процесу [323].

2) Принцип науково-просвітницького спрямування досліджень полягав у актуалізації проблем історії українського мистецтва як таких, що мають зацікавити широку громадськість та, у контексті тодішніх ідеалістичних переконань, сформувати нову естетичну культуру. Наприклад, до таких змін закликав

С. Таранушенко у публікації «Згадка про Нарбута» [475:302], аналізуючи національну, високохудожню іграшку.

3) У результаті застосування історико-порівняльного аналізу актуалізується принцип науково-педагогічної доцільності, який багатьма вченими харківського мистецтвознавчого осередку розглядався як провідний. Наприклад, науково-педагогічна проблематика характерна для українознавчих досліджень Д. Гордєєва, який проблеми якості та методики викладання розглядав лише у сукупності із власне дослідженням історії та теорії мистецтва [Рис. 1.1] [334].

Таким чином, компаративні методи дослідження, використанні нами для аналізу наукової спадщини представників харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ ст., посприяли науковому узагальненню та подальшому осмисленню ролі вчених у становленні українознавчого напрямку мистецтвознавства.

Побудова загальної структури дослідження була здійснена за допомогою методу *історико-мистецької типології та класифікації*.

Так, виконаний нами аналіз документальних джерел та історіографічних матеріалів дозволив *сформуванню основні типи українознавчих студій* в межах харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ ст., що узагальнені за критеріями загальної проблематики, наукової новизни та тематичної спрямованості. Основні типи, на нашу думку, такі: 1) традиційний позитивістський тип українознавчих студій; 2) аналітично-концептуальний тип (рефлексія українознавчої проблематики у контексті сучасних концепцій в історії культури; спроби узагальнити історію українського мистецтва в межах національної або марксистської парадигм); 3) просвітницько-педагогічний тип (орієнтованість на широкі маси читачів і студентів; залучення до обговорення актуальних тем громадськості міста та інтелігенції); 4) публіцистично-описовий тип (науково-популярні студії, що з наукової точки зору є вторинними та містять реферативні матеріали).

Крім типології для аналізу винесеної у заголовок проблематики, нами здійснена *класифікація українознавчих студій харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ ст.*

Наприклад, визначення тематичного репертуару мистецтвознавчих досліджень цього періоду потребувало подальшого структурування означених вище типів за критеріями персоналістики, хронології та орієнтованості на специфічну наукову або науково-популярну аудиторію. У межах кожного із визначених типів українознавчих студій нами запропонована класифікаційна градація, що, у контексті методу історико-мистецької типології та класифікації, формалізована за допомогою синхронізації типологічних і класифікаційних властивостей. Структура застосування методу підсумована у таблиці:

Тип 1	Тип 2	Тип 3	Тип 4
позитивістський	аналітично- концептуальний	просвітницько- педагогічний	публіцистично- описовий
<i>персоналістика</i>	<i>персоналістика</i>	<i>персоналістика</i>	<i>персоналістика</i>
<i>хронологія</i>	<i>хронологія</i>	<i>хронологія</i>	<i>хронологія</i>
<i>спрямованість</i>	<i>спрямованість</i>	<i>спрямованість</i>	<i>спрямованість</i>

Насамкінець зазначимо: важливою складовою методології дослідження є *метод історико-системного аналізу*, який застосовано з метою якісного узагальнення проаналізованого матеріалу. Дослідження історії українського мистецтва як процесу, що впродовж першої третини ХХ ст. мав специфічні інституціональні, змістовні та інтерпретаційні властивості, свідчить про українознавство як систему, яка формувалася у контексті власних, внутрішніх закономірностей розвитку.

Вочевидь, важливими елементами цього процесу були не лише фактори об'єктивної потреби дослідження певних маловідомих наукових напрямів, але й особисті фахові вподобання вчених, наявність або відсутність належної джерельної бази, необхідність зважати на існуючу політико-ідеологічну кон'юнктуру, в межах



якої окремі проблеми волонтаристськи долучались до неактуальних або неістотних у науковому сенсі.

Методика застосування *історико-системного аналізу* передбачає визначення головних формоутворюючих елементів досліджуваної системи. Згідно з проаналізованими джерелами, це: 1) час та простір українського мистецтва; характеристики його хронотопу; 2) етапи розвитку українського мистецтва та його загальна стадіальність; 3) взаємозв'язок концепції розвитку українського мистецтва у межах західноєвропейської та слов'яно-візантійської парадигм.

Загалом за допомогою історико-системного аналізу нам вдалося узагальнити основні результати дослідження та сформувані змістовне, концептуальне бачення розвитку харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ ст.

### **Висновки до розділу 1.**

1. Нині питання узагальненого бачення розвитку харківського мистецтвознавчого осередку першої третини ХХ ст. є назрілим та актуальним в контексті не лише його історичного генезису, але й аналізу стану дослідженості вітчизняним та зарубіжним мистецтвознавством.

Дослідження розвитку українського мистецтва в працях науковців першої третини ХХ ст. розпочинається лише на початку 1990-х рр., що пов'язано із загальними особливостями в генезисі вітчизняної гуманітарної науки. Своєрідною «точкою неповернення» можна вважати здобуття Україною незалежності у 1991 р., яке спричинило помітне зростання уваги до питань становлення науки та освіти в історичному ракурсі.

У сучасній історіографії проблеми є важливими кілька тенденцій, які, на наше переконання, здійснюють суттєвий вплив на дослідження проблеми. *По-перше*, до важливих теоретичних напрямів належить виокремлення контексту українського мистецтва із загальної еволюції слов'янсько-візантійського та східноєвропейського мистецтв (С. Побожій, Р. Шмагалю, І. Удріс, Т. Паньок,

Н. Ковпаненко). *По-друге*, виразною тенденцією є домінування персонологічного та біографічного підходів, згідно з якими відтворення біографії та послідовності фактів наукового життя вченого пріоритетніші за аналіз його творів і наукових здобутків. *По-третьє*, харківський мистецтвознавчий осередок першої третини ХХ ст. представлений у сучасній історіографії як переважно наукове середовище. Основна увага дослідників фокусується на історико-конкретних та, зазвичай, доволі вузьких наукових напрямках, які розглядали харківські науковці та становили предмет їхнього особистого дослідницького інтересу. Вочевидь проблематика академічного життя, характеру викладання та формування навчально-методичних комплексів загалом є другорядною. Винятком є наукові праці Л. Соколюк, Т. Паньок та ін.

2. Проаналізовані нами джерела та література засвідчують необхідність ґрунтовнішого опрацювання джерел особистого походження, а також академічних документів та матеріалів з історії розвитку харківської школи мистецтвознавства першої третини ХХ ст. Розширення джерельної бази потребує і проблематика еволюції власне українського мистецтва в історичному ракурсі, що для багатьох дослідників не становить окремих напрям дослідження.

Важливим аспектом зазначеної проблеми є історіографічні джерела (передусім наукові праці представників харківської школи мистецтвознавства першої третини ХХ ст.), які дозволяють простежити розвиток авторської позиції та еволюцію поглядів. Їхнє залучення до джерельної бази дисертаційної роботи становить загальну перспективу дослідження, яке, на наше переконання, повинно базуватись водночас на документальній основі (архівних матеріалах та документах), оцінювальні судження (науковому доробку вчених першої третини ХХ ст.).

## РОЗДІЛ II.

### ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

#### 2.1. Формування у Харкові мистецтвознавчого осередку

2.1.1. *Історія мистецтва у Харківському університеті у першій половині XIX ст.: «знавці» і вчені.* У Харкові основним центром, де протягом першої половини XIX ст. відбувалося становлення мистецтвознавства як академічної науки, був Імператорський університет; про практику викладання історії мистецтва в додаткових класах Харківського колегіуму (який, зокрема, готував архітекторів) дослідниками даних не знайдено. Відомо, що засновник університету В. Каразін (1773–1842) волів бачити у його складі Академію мистецтв (зокрема про це йшлося у першому статуті Університету). За словами Л. Соколюк, «Каразіну вдалося здійснити свій задум у дещо скромному вигляді: при університеті був відкритий художній клас, а рисування викладалося на усіх відділеннях як обов'язковий предмет. У світлі просвітницьких ідеалів того часу знання мистецтв було одним із засобів морального вдосконалення суспільства... Першими художниками-педагогами були німецькі гравери Матес і Шепфлін, потім випускник Санкт-Петербурзької Академії мистецтв Ф. Репнін-Фомін, якого у 1839 р. замінив Б. Клембовський (1795–1888)» [239:139], а з 1844 – С. Чириков, також вихованець Академії мистецтв. Безперечно, що під час викладання цих дисциплін відбувалось перше ознайомлення слухачів університету не лише із практикою, але й з історією мистецтва. У 1804 р., ймовірно для забезпечення потреб класу, В. Каразін придбав в академіка Ф. Аделунга (1768–1843) колекцію графічних творів (понад 2000 гравюр та акварелей). Саме вона стала тим фундаментом, на якому в університеті, за потреби, «можна було вивчати історію мистецтв, прищеплювати студентам та викладачам смаки прекрасного» [199:5].

Попри те, що в університеті історія мистецтва, через її «неоформленість» як самодостатньої академічної дисципліни, не викладалася до 30-х рр. XIX ст., основні питання з історії мистецтв та естетики входили до програми магістерських іспитів [199:6]. У перші десятиліття роботи університету відповідні знання слухачі отримували з курсів «філософія», «естетика» чи «давні літератури» (під назвою «грецькі і римські «старожитності»»<sup>v</sup>).

У перші десятиріччя існування у Харкові Імператорського університету (одного з шести тогочасних вищих навчальних закладів Російської імперії) наука у ньому розвивалась під безпосереднім «європейським впливом», оскільки «на початку 1805 р. викладацький корпус університету формально складався з 13 німців, 4 французів, 4 росіян, 1 українця, 2 сербів та 1 поляка ... У 1810 р. з 26 викладачів університету 20, тобто 80%, були іноземцями» [114:35-38, 36]. У Російській імперії це було важливим елементом нової «західноорієнтованої» (класицистичної) культури, показником освіченості. «Цей процес відбувався під впливом багатьох факторів, найважливішими з яких були: по-перше, археологічні відкриття на півночі Росії, що надали дослідникам класичної давності («antiquitates») нового широкого матеріалу; по-друге, перенесення на російський ґрунт та засвоєння російськими науковцями прийомів і методів західної, головним чином, німецької, класичної філології; по-третє, знайомство з новітньою європейською філософією, ідеї якої запліднили науку про античність і врятували її від омертвіння» [281]. Запрошені з-за кордону «професори мали такі якості вченого, як уміння вичленити й сформулювати проблему, критично осмислити попередні знання, сприйняти дійсність загалом й у важливих деталях тощо» [114:36], тому саме вони у авторських курсах здійснили перші експерименти під час викладання основоположних для свого часу питань мистецтва. Вітчизняні професори читали університетські курси переважно за апробованими підручниками зарубіжних авторів і не часто відхилялися від основних тем.

Як відомо, в університетах курси історії мистецтва вперше виникли в Німеччині; там само розроблено відповідні програми і навчальні посібники. Тому викладання в межах стандартних навчальних курсів окремих питань історії

мистецтва німецькими і французькими професорами-енциклопедистами було цілком очікуваним експериментом. Завдяки їм учнівська молодь і харківське суспільство, за словами Д. Багалія та Д. Міллера, не виїжджаючи з Харкова мали можливість не лише ознайомитися з носіями західноєвропейської культури, але й дізнаватися про нові напрями і віяння у науці та суспільній свідомості.

Зокрема вже у перші роки функціонування університету окремі сторінки історії мистецтва побіжно висвітлювали словесники, історики та філософи. Загальновідомо, що випускник Віденського університету Л. Умляуф (1757–1807), який вів курси німецької словесності та римських «старожитностей (antiquitates)» [45:255], одним з перших у Харкові розпочав читати курс «естетики» [199:6]. Інший запрошений професор – член Паризької Королівської академії Я. Белен де Балю (1753– 1815; J.-N. Belin de Ballu), який працював у Харкові до 1811 р., крім курсів грецької і французької словесності, читав лекції з «грецької археології (antiquitates)» [199: 6]. Як перший директор університетської бібліотеки вчений «склав каталог грецьких рукописів, придбаних В. Н. Каразіним у 1806 р.» (серед них і кодекси XII ст., манускрипти XVII–XVIII ст. тощо), який «став першим виданням бібліотеки» [292:30], а також виконав опис 17 (з 19) рукописів.

А. Дюгур (1765–1849), який «змолоду був професором (...учителем?) образотворчих наук у Королівському колегіумі де ла Флеш, а згодом професором історії у паризькій Центральній школі» [65], у Харківському університеті, де він до 1816 р. був професором всесвітньої історії [45:254], географії та статистики, розробив спеціальний курс «Історія успіхів людського розуму в мистецтвах і науках» [199:6]. Важливого значення для закладання практичних і методичних основ викладання теорії та історії мистецтва набули авторські лекції з теорії естетики професора Йєнського університету, доктора філософії, «шеллінгівця», засновника харківської філософської школи професора І. Шада (1758 – 1834), який працював в університеті протягом 1804–1816 рр. [1:236, 248]. Його лекції і бесіди зі слухачами відіграли важливу роль у їхньому естетичному вихованні.

Відзначимо, що формування у Харкові методики та практики викладання історії мистецтва пов'язано з діяльністю Д.-Х. Роммеля (1781–1859), який у 1811 р.

зайняв посаду професора кафедри латинської словесності і старожитностей (antiquitates). Його запросили як викладача Марбурзького університету, який під час викладання курсу красномовства та грецької словесності проявив себе «носієм поглядів Вінкельмана та Гейне, прибічником естетики та всебічного вивчення класичного світу» [216]. До того ж, варто наголосити на тому, що коли Д.-Х. Роммель навчався у Геттінгенському університеті (провідному навчальному закладі Німеччини), він студіював «скарби грецької і римської літератури і старожитностей» [433:7] на «філологічному семінарії» у самого Х.-Г. Гейне (1729–1812), який був переконаний, що опанування давньогрецькою і римською мовами є тільки однією із сходинок до розуміння художньої специфіки античної класики. Саме під час цих семінарів, основоположною складовою яких виступали розмови «про неповторні зразки мистецтва класичної давності», Д.-Х. Роммелю, за його ж словами, і «стала зрозуміла краса форм, до того часу недоступна» [433:7].

Під час викладання в університеті Д.-Х. Роммель читав філологічні дисципліни. Однак, як і Х.-Г. Гейне, він «розширював вузькі філологічні межі своїх лекцій» [21], акцентуючи на естетичних, художніх аспектах античної культури загалом та її «старожитностей» (як художніх артефактів) зокрема. У Харкові молодий професор головно зацікавився «підготовкою необхідних для вивчення давності матеріалів ..., а для практичного вивчення старожитностей заснував класичний семінарий» [216]. Із спогадів Д.-Х. Роммеля відомо, що коли у 1813 р. він став деканом словесного відділу, він паралельно був й «ревізором» нумізматичного кабінету [433], що надало йому доступ до самих артефактів, які він використовував під час семінарію.

Очевидно, що прототипом семінару, де студентам надавалися «основи вищої граматики, критики, герменевтики та археології» [433:55], став згадуваний семінарий Х.-Г. Гейне. Через те, що, на думку С. Куліша, «значна частина професорів не визнавала цінності практичних занять, адже навчальний процес в ту епоху не мав бінарного, суб'єкт-суб'єктивного напрямку, а спирався на авторитарний стиль» [114:37], впровадження у Харкові практичного семінару як форми навчального заняття стало справжнім методичним новаторством.

Цікаво, що причиною від'їзду Д.-Х. Роммеля з Харкова було невдоволення тим, що йому не вистачало «основ для проведення естетичного вектору у викладанні латинської словесності в дусі Гейне і Вінкельмана: для цього у студентів було занадто мало підготовки» [216].

Вже у перший рік роботи в університеті Д.-Х. Роммель як знавець мов і «старожитностей» був відряджений до Слов'янська «для обстеження знайденого там загадкового каменю» [216] з незрозумілим текстом. У пізніших спогадах вчений зізнався, що під час цієї експедиції він «швидко переконався, що грубі знаки таємничого напису мені недоступні. Лишалось зняти факсиміле й послати до Петербургу» [433:59]. Слід підкреслити: саме з ініціативи Д.-Х. Роммеля у 1812 р. при університеті засновано товариство наук. У 1814 р. доповідь Роммеля, обраного головою товариства, розпочала наукові читання товариства (вченим на латині прочитано доповідь «Про навчальні заклади як в давні, так і в нові часи...») [67:18]. Через деякий час після від'їзду професора з Харкова продуктивність товариства знизилася, а з 1818 р. воно призупинило свою роботу. Важливо вказати, що саме проф. Д.-Х. Роммель склав для Харківського Імператорського університету регламент, що вноормував процес здобуття ступеня доктора [114:36].

У межах заявленої нами проблеми слід відмітити, що не перебував осторонь питань естетики і мистецтва й перший ректор університету, доктор філософії, славіст І. Рижський (1755–1811). Те, що інтерес керманіча до мистецтва (в широкому сенсі) був послідовним, свідчить його переклад твору О. Бурдо «О пользе наук и художеств (вопреки Ж.-Ж. Руссо)» (1791 р.). Відповідно до часу, думки І. Рижського щодо мистецтва ґрунтувалися на класицистичній теорії наслідування. У контексті нашого дослідження особливо зацікавлює той факт, що І. Рижський не лише, як було прийнято на «словесних» кафедрах, викладав курс «старожитностей (antiquitates)», але й для безпосереднього ознайомлення зі «старожитностями» (матеріальними предметами давності) безпосередньо виїжджав на руїни Ольвії. Зокрема ще у 1808 р. ним опубліковано працю «О городище Ольвии и другие примечания».

З перших вихованців університету найбільших успіхів у сфері «мистецтв» досягнув П. Кеппен (1793–1864), який 1825 р. у Тюбінгенському університеті здобув ступінь доктора філософії. Ще під час навчання в університеті (закінчив у 1814 р. зі ступенем магістра правознавства) він настільки захопився археологією, нумізматиною і палеографією, що став одним із перших (вже після І. Ризького) дослідників руїн та матеріальних артефактів (давностей) Ольвії, здійснивши протягом 1817–1823(27) рр. чимало подорожей і досліджень [144]. У 1822 р. у праці «Список русских памятников, служащих к составлению истории художеств и отечественной палеографии» П. Кеппен вказав «пам'ятки монументального мистецтва і навіть ікони. Ми знаходимо тут згадки про фрески Десятинної церкви і мозаїки Софії Київської, про живопис Спаської церкви у Полоцьку» та ін.; також він склав перелік «слов'янських рукописів і стародруків, що зберігаються в зарубіжних книгозбірнях» [146:13], зацентрувавши на мініатюрах рукописів. У 1830-х ним було здійснено обстеження залишків давніх споруд на півдні Криму та складений список відомих давніх курганів Півдня Російської імперії [371].

Першими у Харкові спробами послідовного висвітлення питань історії мистецтва можна вважати курс «естетики та античної археології» (*antiquitates*), що читався на кафедрі класичної філології Словесного факультету з 1820 р.<sup>vi</sup> [199:6].

Цей факт співпадає із приходом на Словесний факультет Харківського університету знавця класичної філології (латинь), естетики та грецької культури, випускника Йєнського університету І. Кронеберга (1788–1838), якого І. Багалій вважав «окрасою» не лише кафедри, але й словесного факультету загалом. Крім спеціальних дисциплін, він читав курси грецьких та римських «*antiquitates*». Кар'єра І. Кронеберга була стрімкою. Вступивши 1819 р. до університету у чині ад'юнкта, вже у 1821 р. він став екстраординарним професором. Будучи у 1826–1829 та 1833–1836 рр. ректором, він намагався «зробити університет діючим центром (за європейським зразком) наукового і загальнокультурного руху» [289], а тому опікувався його художньою колекцією і музейними фондами, упорядкував мюнцкабінет а також заснував студентську бібліотеку. Як професор І. Кронеберг «сприяв підняттю рівня викладання в Харківському університеті. Його лекції були



сповнені думок і життя та захоплювали слухачів» [383], яких на лекціях професора завжди було багато.

Зауважимо, що, як зазначає сучасний дослідник Л. Ходанен, одним з перших в Російській імперії (і першим на землях Східної України) читати лекції з естетики став І. Кронеберг [289]. Так, у його «Матеріалах для історії естетики» (брошура № 6), які побачили світ у 1831 р. [380] викладаються естетичні теорії передусім німецьких вчених (Вінкельмана, Канта, Лессінга та ін.), але і згадує французьких мислителів. Для І. Кронеберга та його сучасників мистецтво перестало бути виключно «віддзеркаленням» природи, а мистецький твір став розумітися як цілісність змісту і форми (ідеального і реального). Тому «головною ідеєю його (І. Кронеберга – прим. авт.) естетичних творів є поняття історизму, яке він наслідував безперечно від класиків німецької ідеалістичної філософії. Це надавало авторові право виступати проти оголошеної представниками класицизму творів античного мистецтва незмінними взірцями» [199:7]. Цим зумовлено інтерес І. Кронеберга до середньовічної художньої культури. Приміром, він виступив ініціатором закупівлі для музею університету факсимільних гравюр А. Дюрера та здійснив опис 8 гравюр з «Апокаліпсису» (1832 р., розділ брошури № 9) [380].

За словами В. Белінського, як науковець І. Кронеберг вивчав «мистецтва давніх і нових народів. Наука старожитностей («древностей») була особливим предметом його інтересів, і багато матеріалів виготовував він для ґрунтовного творення у цій галузі» [21]. Зокрема у його науковому доробку є праця «Римські antiquitates» (1821 р., латиною) [384], яка фактично стала чи не першими у Харкові методичними рекомендаціями (своєрідним навчальним посібником) з дослідження античних артефактів. Важливими для осмислення означеної нами проблеми є його робота «Погляд на Давню Грецію» (1826 р.), праця «Про переселення творинь мистецтва із завойованих земель у Рим» (1831 р.); долучені до укладеної І. Кронебергом «Амалтеї» переклади (з французької та німецької мов, латини) першорядних праць з проблематики «красних мистецтв» [379] та ін. Підкреслимо, що І. Кронеберг одним з перших у Російській імперії зрозумів нагальну потребу видання періодики з проблем класичного мистецтва. Зокрема, завдяки

І. Кронебергу у Харкові побачили світ не лише «Амалтея», але й 4 частини наукового журналу «Мінерви» (1835 р.) [381], куди увійшли як видані праці та переклади, так і нові матеріали [384].

Важливою для нашого дослідження є публікація в журналі «Отечественные записки» праці «Про хід мистецтва у давніх народів та про знищення і збереження пам'ятників давнього мистецтва», видана після його смерті [44]. Основною працею І. Кронеберга став трактат «Засади науки Давності» (*antiquitates*), який лишився недописаним. Усе це підтверджує особливий інтерес науковця до античних пам'яток, поява та розвиток якого обумовлений становленням в Російській імперії у першій половині ХІХ ст. археології. Слід відмітити, що у Харківському університеті від 1828 р. протягом майже п'яти років на кафедрі грецької мови і словесності викладався курс археології мистецтв [156:122].

Зазначимо, що саме у 1830-х роках у Харкові розпочався своєрідний бум археології. Саме в цей час відбувався процес відділення історії мистецтва від археології. Зокрема археолог і етнограф В. Пассек (1808–1842), якого у 1834 р. запросили, на посаду професора Харківського Імператорського університету, але через політичні інтриги так і не затвердили, у 1834–1839 рр. був редактором «Харківських губернських відомостей». У цей період він видрукував у виданні публікацію «Про старожитності Харківської губернії», де закликав ентузіастів, що здійснювали розкопки, повідомляти про свої знахідки, аби скласти відносно «цілісну картину» старожитностей Харківщини. Його заклик підтримав й В. Н. Каразін. Але від'їзд В. Пассека до Москви та смерть обох у 1842 р. не дозволила цій ініціативі реалізуватись. Однак сам В. Пассек дослідив та описав кургани та городища Харківського, Валківського та Полтавського повітів (1839), Куряжський Преображенський монастир (1840), склав брошуру «Міста Харківської губернії з картами, планами і гербами», а пізніше розробив план широкого дослідження археологічних пам'яток на території Російської імперії [156].

У 1834 р., за часів ректорства І. Кронеберга, в Харківському університеті тривала дискусія щодо заснування кафедри естетики і історії красних мистецтв, яку «попечитель університету О. Головкін пропонував відкрити у складі словесного

факультету» [156:122]. Попри те, що ця пропозиція в університетському статуті 1835 р. не була затверджена, вона надала позитивний результат – курси грецьких та римських мов і *antiquitates* в університеті стали обов'язковими. Курс, присвячений грецьким старожитностям, який читався для студентів 3-4 курсів в обсязі 3 год. на тиждень, доручено розробити випускникові Дерптського університету, докторові філософії, молодому професору кафедри класичних мов та старожитностей А. Валицькому (1806(09)–1858 рр.). Зрозуміло, що розроблені ним «лекції ще не були систематичним і всеохоплюючим викладанням матеріалу, ці питання тільки розроблялися наукою» [166:245], однак, за згадками його учнів, заняття вирізнялися з-поміж інших як поглибленим витлумаченням змісту, так і піднесеністю мови самого викладу матеріалу.

Протягом 1836–1849 рр. А. Валицький завідував університетським нумізматичним кабінетом [97], у якому він систематично проводив практичні заняття з дисциплін «Грецькі старожитності» та «Огляд енциклопедії філології та археології Давнього мистецтва». Метою цих занять було ознайомлення слухачів із зірцями античного мистецтва, аналіз його зміст і форми. У 1837 р. в університеті на базі колекцій кількох «кабінетів» створено Музей красних мистецтв, у якому А. Валицький виконував обов'язки завідувача. Ця справа мала важливе значення для розвитку мистецтвознавчих інтересів вченого та викладання в університеті мистецтвознавчих курсів. Завдяки намаганням А. Валицького колекцію музею поповнили спеціально для нього виписані із Академії мистецтв та придбані у приватних осіб античні зліпки (копії у натуральну величину з найважливіших для курсу історії мистецтва зразків античної пластики), світлини творів провідних музеїв і галерей. Саме тоді «було розпочато зібрання наукових видань з мистецтва безпосередньо для кабінету красних мистецтв. Ці художні видання були для викладачів та студентів чудовими примірниками під час ознайомлення та вивчення історії світового мистецтва. У цей же період розпочинається вивчення та систематизація університетської художньої колекції. Результатом цієї роботи був підготовлений і надрукований у 1845 р. каталог малюнків, картин і скульптур» [166:247].

Обов'язковим предметом університетської освіти була рисувальна майстерність. Попри те, що підготовка професійних митців в університеті не передбачалася, заняття вели професійні художники. Так, протягом 1818–1839 рр. посаду педагога-рисувальника заміщував художник-академіст Ф. Репнін-Фомін (1778–1857), а з 1839 по 1844 р. – Б. Клембовський – випускник Кременецького ліцею (1816–1825) та Віленського університету (1826–1829), де під час навчання читався курс історії мистецтва. Після завершення навчання він студіював живопис у Дрездені, потім у Парижі в майстерні видатного А. Гро. У 1834–1839 працював у Київському університеті, звідки був вигнаний за політичними мотивами (у зв'язку із розгоном у Києві «польської професури» після «справи Конарського»). Чудовий портретист, тонкий знавець італійського живопису, котрий копіював Рафаеля і Тиціана [239:139], художник-педагог із досвідом каталогізації музейних колекцій та викладання рисунку і живопису був цінним кадром для Харківського університету. І хоча жодних матеріалів про методику викладання Б. Клембовським рисунку не знайдено (як згадок про його присутність на практичних семінаріях у Музеї), він, безперечно, мав значний вплив на формування естетичних вподобань як студентів університету, так і його викладачів.

*2.1.2. Мистецтвознавчий осередок Харкова другої половини XIX ст: представники, актуальні проблеми.* У 1850-х рр., крім викладацької діяльності А. Валицького<sup>vii</sup>, вдалі спроби читання історії мистецтв пов'язані з іменем випускника Санкт-Петербурзької академії мистецтв М. Львова (1819–1872), який у 1852–1859 рр. обіймав посаду екстраординарного професора кафедри архітектури (одночасно й губерньського архітектора). Він, як згодом підкреслив Є. Редін, мав значний практичний досвід, а також неабиякі «здібності і знання, ... вдачу і рідкісні моральні якості», які дозволили йому протягом кількох років паралельно з курсом історії архітектури і теорії будівельного мистецтва викладати загальну теорію красних мистецтв – дисципліни, які за обсягом та змістом матеріалу могли б читатися на ще не існуючій кафедрі історії мистецтв [415:27].

Після смерті А. Валицького та після звільнення з посади М. Львова «читати курс історії і теорії мистецтв при історико-філологічному факультеті у 1859 р. запропонував професор цього факультету», а на той час і ректор університету (1859–1862), О. Рославський-Петровський [156:122]. У зв'язку із тим, що на той час кафедри історії мистецтва вже існували в університетах Європи (Відень, Берлін, Москва тощо), пропозиція явно була на часі. Лише «18 липня 1863 р. в Харківському університеті введено новий Статут, за яким передбачалося 11 кафедр, зокрема кафедра теорії та історії мистецтв при історико-філологічному факультеті... Однак через відсутність фахівців відповідні курси лекцій не читалися, за винятком епізодичного проведення окремих занять» [199]. Так, упродовж 1868–1884 рр. інколи лекції з історії мистецтв на історико-філологічному факультеті Харківського університету читав тоді ще доцент (професор – з 1875 р.), мовознавець-славіст О. Потебня (1835–1891), котрий тоді завідував університетським музеєм. Адекватно оцінюючи свої можливості щодо виконання обов'язків завідувача музею, в одному з листів до І. Бецького О. Потебня писав: «Я взяв на себе збереження музею лише тому, що потрібно комусь з членів університету виконувати ці обов'язки. Кафедра історії мистецтв у Харківському університеті навряд чи скоро буде зайнятою. Таким чином, музей ще довго не матиме постійного господаря. Я за родом своїх занять та через брак часу можу приносити музею лише незначну користь» [199].

Надійним помічником О. Потебні у музейній роботі став випускник Харківського університету 1847 р., досвідчений професор міжнародного права Д. Каченовський (1827–1872), котрий увійшов до історії українського і російського мистецтвознавства як один із перших серйозних «знавців» та дослідників італійського мистецтва. Здобуті під час навчання в університеті «різнобічні наукові інтереси та глибокі досконалі знання з історії мистецтва дозволили ... зробити [Д. Каченовському] чималий внесок у розвиток мистецтвознавчої освіти харківських студентів» [199:13]. Будучи вже відомим юристом-науковцем, Д. Каченовський під час численних закордонних подорожей вів «шляхові замітки», рукописи яких, поза сумнівами, читали його сучасники. Тривале перебування в

Італії (друга половина 1860-х) зумовило харківського «знавця» вивчати художню спадщину Флоренції (зокрема творчість Джотто, Мікеланджело). Частина цього дослідження, опублікована у 1869 р. у «Віснику Європи» (№ 8, № 10) під назвою «Флоренция и её старые мастера»<sup>viii</sup>, є одним з перших в Російській імперії досвідом «знавцтва» про італійське мистецтво, поруч із ґрунтовною працею О. Вишеславцева (1831–1888) «Джотто і Джоттісти», виданою у Санкт-Петербурзі у 1881 р. Д. Каченовський продовжив досліджувати італійське мистецтво і у 1870-х рр., коли після поїздок Європою написав розвідки про творчість Мікеланджело. Сучасники знали про захоплення Д. Каченовського і зважали на його думку. Зокрема про нього як про професора та «любителя і знавця картин» відгукувалась засновниця першої у Харкові рисувальної школи М. Раєвська-Іванова. Однак мистецтвознавча діяльність Д. Каченовського була осмислена професором М. Сумцовим лише на початку ХХ ст. Доволі високі оцінки мистецтвознавча спадщина Д. Каченовського дістала й від відомого знавця італійського мистецтва П. Муратова (1881–1950).

Зауважимо, що будучи зберігачем колекції університетського Музею красних мистецтв (паралельно обіймав посаду декана юридичного факультету), глибокий знавець мистецтва Д. Каченовський не лише приділяв багато уваги безпосередньо музейній роботі, систематизуючи колекцію та складаючи її каталог (ним був підготований перший випуск великого «Вказівника», що стосувався скульптури), але й «багато часу проводив в бесідах із студентами» [156:122], передаючи їм свою любов до мистецтва та знання.

У 1872 р., після смерті Д. Каченовського, посаду зберігача («консерватора») університетського музею, за клопотанням його завідувача О. Потебні, посів Г. Чириков (1835–1881), який у 1857 р. закінчив фізико-математичне відділення університету. Він, за дорученням О. Потебні, продовжив здійснювати опис, каталогізацію експонатів колекції, підготував другий (живопис, малюнки) та частково третій (друкована графіка) випуски «Вказівник» музейних експонатів. Безперечно, ця робота, яка здобула схвальні відгуки від самого Є. Редіна, не була б

йому під силу, як би не ґрунтовні знання з історії мистецтва, які він здобув в університеті та родині<sup>ix</sup>.

Загалом поява у 50–70-х рр. ХІХ ст. серед вихованців Харківського університету знавців, любителів, колекціонерів мистецьких творів можна вважати явним успіхом університету в справі формування підвалин для виникнення у Харкові мистецтвознавчого осередку. У 1842 р. історико-філологічний факультет університету закінчив І. Бецький (1818–1890), який увійшов до історії Харкова як колекціонер і меценат, котрий у 1856–1858 рр. передав університетському музею мистецьку колекцію з понад 500 творів італійського живопису ХVІ–ХVІІІ ст. Потреба вивчення і колекціонування мистецьких творів у Бецького-«знавця» виникла під час закордонних подорожей (1844–1849; 1852). На думку фахівців, з отриманням колекції І. Бецького університетська збірка набула музейного рівня. За півтора десятиліття, у 1873 р., музейну збірку поповнить інша велика колекція – випускника словесного відділення університету 1836 р. А. Алфьорова (1812–1872), який після домашньої мистецької освіти (як син відомого гравера і архітектора М. Алфьорова) здобув в університеті відповідні знання з історії мистецтва і став, як й І. Бецький, «збирачем» і дослідником мистецьких творів [156].

У 1849 р. філософський факультет Харківського університету закінчив А. Матушинський (1828–1885), котрий, також отримавши в університеті гарні засади для розуміння красних мистецтв, став їх тонким «знавцем». Для самовдосконалення в цій галузі він не лише примножував свій артистичний смак «ознайомленням з науковими працями з мистецтва, в усіх його галузях, але головним чином – живопису й при тому доби відродження і новітнього» [395:3], але й постійно виїжджав за кордон з метою відвідування у різних країнах міжнародних та всесвітніх виставок, столичних музеїв та споглядання пам'яток мистецтва. У 1870-х він вів художню рубрику в газеті «Голос», а у 1860-х – 1880-х рр. дописував у журнали «Русский Вестник» и «Вестник изящных искусств». За плідну роботу на ниві художньої критики у 1874 р. його обрали «почесним вільним общником» Імператорської Академії мистецтв [395]. Після його смерті, відповідно до заповіту, Харківському університету перейшла приватна бібліотека

А. Матушинського, що містила майже 2 тис. примірників книг, понад 250 фотографій та 57 гравюр з кращих творів відомих митців. А. Матушинський, як і кожен із вдячних випускників університету, був переконаний, що цей навчальний заклад є «*alma mater*, що дає своїм вихованцям якщо не життя, то, щонайменше, одне з найвеличніших благ життя – освіту. Зрозуміло, що за це вихованці назавжди вдячні своїй матері – університету, і, коли виходять у життя, намагаються високо тримати її честь» [395:1].

Якісно новий етап у формуванні мистецтвознавчого осередку у Харкові розпочинається від початку 1880-х рр., коли випускник історико-філологічного факультету Московського університету О. Кирпичников (1845–1903) [Рис. 2.1] підготував і став систематично читати студентам повний загальний курс історії образотворчого мистецтва. До того ж, у 1884 р. новим університетським статутом було передбачено державний іспит, де, крім знання «основних понять, історії науки, джерел і посібників», перевірялося володіння матеріалом у сфері «грецького мистецтва, римського і головних моментів розвитку мистецтва у християнському світі, включаючи і новітній час, і мистецтво Росії» [274]. О. Кирпичников, який розпочав роботу у 1873 р. Харківському університеті, став не лише першим викладачем загального (а не якоїсь його частини) курсу історії мистецтва, але й, перебуваючи під впливом відомих російських вчених Ф. Буслаєва (1818–1897) та К. Герца (1820–1883), першим у Харкові дослідником, котрий зацікавився історією православного образотворчого мистецтва. Перший розроблений у Харкові авторський курс О. Кирпичникова – «Література і мистецтво у перші століття християнства» – був міждисциплінарним і знаходився в межах його безпосередніх наукових інтересів (середньовічної славістики). Окремою проблемою в ньому була історія культу Богородиці в літературі та мистецтві, яка вплинула на формування основного мистецтвознавчого інтересу О. Кирпичникова – дослідження іконографічних сюжетів християнського мистецтва (візантійського і, пізніше, вже в одеський період, давньоруського). У 1882–1883 н. р. О. Кирпичников підготував короткі курси історії італійського мистецтва епохи Відродження (науковець знав італійську мову і читав нею лекції), а за рік – історії руського («русского»)



мистецтва. Два останніх курси були літографовані, про що у 1905 р. згадує учень (Новоросійський університет) О. Кирпичникова Є. Рєдін.

Отже, під час навчання у Московському університеті О. Кирпичников перейняв від Ф. Буслаєва інтерес до середньовічної християнської культури. Відомо, що після завершення Московського університету Ф. Буслаєв два роки (1840–1841) досліджував (вивчав) у Неаполі та Римі твори італійської «археології», «скульптури та живопису», однак передусім цікавився пам'ятками давнього іконопису, мініатюри і «взагалі середньовічним дорафаелівським мистецтвом» [423:33]. Під час роботи в Московському університеті Ф. Буслаєв прищеплював студентам-філологам любов до середньовічної літератури і мистецтва (переважно слов'янської), оскільки, за словами самого О. Кирпичникова, прагнув «привернути увагу до галузей покинутих, що нагально потребували історичної розробки. ... Буслаєв – справжній засновник руської іконографії і пречудовий знавець середньовічного мистецтва. ... Однак своє тонке розуміння античного мистецтва він виразив в статті «Женские типы в изваяниях греческих богинь» (Пропілеї), а мистецтво відродження і новітнє мистецтво він вивчав цілими місяцями під час своїх численних закордонних подорожей» [423:33–34]. Відтак, інтерес О. Кирпичникова до середньовічного давньоруського («русского») мистецтва був визначений його вчителями.

Важливо підкреслити, що у ввідних лекціях з історії італійського мистецтва, а також в курсі давньоруського мистецтва вчений, за згадкою Є. Рєдіна, акцентував на значенні (прямому впливі на них) візантійського мистецтва [159:194–195]. Особливо цінним є його визначення провідної ролі Візантії у становленні давньоруської художньої культури. Щоправда, народжений у Москві вчений не визнавав самостійності української художньої культури, будучи переконаним, що «деловитые, энергичные, закаленные в борьбе со своей суровой природой великоросы» і «мечтательные, певучие, более мягкие и впечатлительные малоросы» є двома частинами єдиного «русского народа», які взаємодоповнюють один одного.

Загалом О. Кирпичников наголошував на важливості міждисциплінарних досліджень (наприклад, під час дослідження культури скоморохів використовував подібні сюжети з Софії Київської) і вважав, що історик літератури фактично має бути істориком культури. Як учень Ф. Буслаєва, він «успішно використовував історико-порівняльний метод вивчення пам'яток писемності і мистецтва. У його роботах ретельний філологічний аналіз вдало поєднувався із художнім аналізом іконопису» [272:66]. Взаємодію іконопису і народного та книжного мовлення вчений вважав природньою, як і необхідність їх паралельного вивчення (див. «О взаимодействии иконописи и словесности»). Особливий О. Кирпичникова зацікавлювали питання, пов'язані з вивченням книжкової мініатюри, що, зважаючи на його фах, цілком зрозуміло [199:14].

Зважаючи на те, що на той час окремі питання мистецтва країн «візантійського кола» були недостатньо розробленими (особливо держав Східної Європи), а більшість пам'яток давньоруського мистецтва маловідомими і не долученими до наукового обігу, науковець зробив значний крок уперед, розпочавши у своїх курсах висвітлювати окремі сторінки православного мистецтва. Можливо, саме цей крок став визначальним у формуванні наукових інтересів мистецтвознавців Харкова наступного покоління, оскільки ці розвідки, що ґрунтувались на порівнянні окремих місцевих пам'яток з творами світового мистецтва, були першими спробами ознайомлення слухачів університету з давньоруським мистецтвом [158:195].

Увесь час О. Кирпичников, котрий у 1879 р. здобув звання професора, за спогадами М. Сумцова, «не лише учив, як професор, але і сам вчився, як студент. Так, читаючи студентам лекції із загальної літератури, він разом із студентами ходив на лекції О. Потебні та деяких інших професорів-філологів і старанно записував усе, що його цікавило ... і усе життя продовжував вчитися і вчитися, шляхом неослабного читання, шляхом частих поїздок за кордон, відвідуючи лекції видатних іноземних професорів, за допомогою збирання бібліотеки і тривалої роботи в головних російських книгозбірнях» [455:2]. Будучи, разом із О. Потебнею, керівником університетського Музею красних мистецтв (1881–1884),

О. Кирпичников систематично проводив в музеї «практичні заняття для студентів, на яких заслуховувалися і обговорювалися реферати за різними темами. Водночас такий «семінарій» проводив лише професор Кирпичников. ... Подібна організація навчання була особливо важливою, оскільки дозволяла на практиці ознайомитися з творами світового мистецтва» [272:65].

Результатом підвищеної уваги О. Кирпичникова до історії мистецтва стало відкриття в університеті спеціальних мистецтвознавчих курсів (1880-ті рр.), завданням яких була популяризація мистецтва в Харківському регіоні. Підкреслимо: науковець почав не лише цікавитися мистецтвознавством, а й планомірно розвивати його, залучаючи до цього як викладачів, так і студентів.

У 1884 р., після смерті дружини, О. Кирпичников залишив Харківський університет, який став для нього гарним стартом (щоправда, ще певний час думав повернутися на службу). Його подальша професійна кар'єра була пов'язана із Новоросійським (1885–1894) та Московським університетами (1897–1903). Після його від'їзду з Харкова курс історії мистецтв кілька років не читався.

Серед харківських учнів О. Кирпичникова, які так чи інакше пов'язали своє наукове життя з мистецтвознавством, слід назвати М. Сумцова (про якого йтиметься в окремому підпункті), професора кафедри історії мистецтва Казанського університету О. Миронова (1866–1929) та, ймовірно, О. Деревецького (1859–1943), який, по суті, продовжив справу О. Кирпичникова. У 1887 р. саме О. Кирпичникову було доручено сприяти молодому приват-доценту О. Деревецькому у науково-навчальній діяльності, який після завершення навчання в університеті<sup>x</sup> у 1884 р. був залишений стипендіатом для дворічної підготовки до професорського звання з грецької словесності<sup>xi</sup>. Крім курсів з філології, він читав мистецтвознавчі курси на вакантній від 1863 р. кафедрі історії мистецтва, якою О. Деревецький і керував до 1893 р., поки його не замінив Є. Редін [157:240].

Будучи вченим у сфері грецької філології, О. Деревецький тривалий час був чи не єдиним в університеті викладачем історії мистецтва. Ставився він до цієї справи відповідально: розробив методичне забезпечення [339], стажувався за кордоном. Так, у 1893–1894 рр. він «відряджувався з науковою метою» до Афін, де

на науковому конгресі зібралися провідні фахівці з культури та історії античності та Візантії<sup>xii</sup>. Вони слухали лекції з античного мистецтва при Німецькому археологічному інституті, які вможливили засвоїти нові методи вивчення античних пам'ятників. Паралельно з історією класичного мистецтва О. Деревецький читав спецкурси з історії християнського мистецтва (1890), італійського мистецтва XV–XVI ст. (1891), історії мистецтва давніх народів та теорії мистецтва (історія стилів). Крім лекцій, вчений, як і його попередник О. Кирпичников, проводив консультації та практичні заняття у Музеї красних мистецтв.

У 1905 р. О. Деревецьким на засіданні ХІФТ була прочитана доповідь «Труды Тена по философии и истории искусства». За слушним твердженням О. Сторчай, у ХІХ ст. мистецтвознавча наука «була замкненою, кастовою», такою, «що вирішувала у своєму вузькому колі специфічні питання, цікаві для вельми невеликої кількості фахівців» [243:128]. Наукові «новинки» провідних вчених були пріоритетними для університетських викладачів, які знали (оскільки володіли мовами) твори Г. Вейса (1822–1897), І. Вінкельмана, А. Рігля (1858–1905), Г. Вольфліна (1864–1945), М. Дворжака (1874–1921).

Мистецтвознавчі дослідження О. Деревецького харківського періоду переважно присвячені вивченню ранньохристиянського та давньогрецького мистецтв [342]. З переходом О. Деревецького до Новоросійського університету (за особистим проханням був переведений на кафедру класичної філології; 1894 р. призначений деканом; 1903 р. – ректором) у квітні 1893 р., його інтерес зміщується на антикознавство Північного Причорномор'я (Херсонес). У 1934 р. О. Деревецький був репресований, а його архів частково втрачений.

## **2.2. Становлення харківської мистецтвознавчої школи на межі ХІХ–ХХ ст.**

*2.2.1. Історія мистецтва як академічна наука в Харківському університеті кінця ХІХ – початку ХХ ст.: історичний аспект.* Розвиток харківського

мистецтвознавства значно активізувався в той час, коли у 1893 р. в університеті почав працювати професор Є. Редін<sup>xiii</sup>. Його поява на кафедрі історії і теорії мистецтв започаткувала становлення мистецтвознавчої школи в означеному закладі [194]. Науковці, котрі досліджували історію харківської мистецтвознавчої школи (С. Побожій, О. Павлова), підкреслюють, що саме від часу роботи Є. Редіна в університеті розпочинається систематичне викладання курсів з історії мистецтв, що, безумовно, надало поштовх для цілеспрямованого розвитку мистецтвознавчої науки.

У 1893 р. за рекомендацією Міністерства народної освіти Є. Редін був запрошений на кафедру теорії і історії витончених мистецтв з метою читання лекцій. Підкреслимо – він став першим штатним викладачем цієї кафедри. За тематикою його лекції були різноманітними, їх можна поділити на 2 групи: до першої належать курси лекцій, присвячені мистецтву Давнього Сходу, Греції та Риму, до другої – лекції з історії християнського мистецтва. Відзначимо, що улюбленим курсом мистецтвознавця було візантійське мистецтво, де, зокрема, він детальніше аналізував питання, які стосувалися мозаїки та мініатюри. Є. Редін акцентував на тому, що вивчення візантійського мистецтва необхідне передусім, щоб розуміти вітчизняне мистецтво [273].

Як вчений він підняв науково-дослідну роботу в навчальному закладі на високий рівень, а також здійснив вагомий внесок у збереження місцевих пам'яток мистецтва та старожитностей. До покоління харківських мистецтвознавців, котрі перебували біля джерел формування школи, належить і професор М. Сумцов<sup>xiv</sup>, який, приділяючи багато уваги аналізу народного мистецтва та етнографії, активно займався питаннями, пов'язаними з проблемами сучасного мистецтва та досліджував культурний розвиток Слобожанщини [158:194].

Наукова та навчально-методична діяльність Ф. Шміта (1877–1937) [Рис. 2.2.] була своєрідною кульмінацією розвитку харківської школи мистецтвознавства першої чверті ХХ ст. Харківський період Ф. Шміта [Рис. 2.3] починається 1912 р., коли він, магістр мистецтвознавства<sup>xv</sup>, переїздить з Константинополя до Харкова. У Харкові на Федора Івановича очікувала стрімка кар'єра<sup>xvi</sup>. Він розробив кілька

курсів, які, крім традиційних, передбачали лекції і історії мистецтва Давнього Сходу, Візантії та «країн візантійського кола», християнського мистецтва. Інтелектуальне середовище університетського міста виявилось дуже плідним для потенційних задумів ученого. Тут сформувалося коло його учнів і послідовників (по університету та жіночим курсам), написано перші наукові праці, зародились перші значимі наукові досягнення. На початку 1920-х, коли Ф. Шміт переїхав до Києва, академік В. Вернадський залишив про нього такий відгук: «Я давно знаю Федора Івановича Шмита... Он сейчас является у нас не только крупным византологом, но и оригинальным историком искусства» [175:631].

Професор М. Сумцов у статті «Труды Ф. И. Шмита по истории искусства» (1912), яка стала першою презентацією вченого у Харкові, небезпідставно долучив його до найкращих знавців візантійського мистецтва [225:23]. На початку своєї наукової діяльності Ф. Шміт був типовим представником академічного мистецтвознавства, переважно – візантиністом, який сформувався під впливом А. Прахова і Ф. Успенського та був переконаний, що наукова діяльність мистецтвознавця має передусім ґрунтуватись на конкретній пам'ятці. За словами Л. Сиченкової, саме А. Прахов визначив вибір його наукової спеціалізації – історія мистецтв – та навчив його стилістичному аналізу пам'яток [248:265]. У подальшому Федір Іванович так і вважав себе послідовником А. Прахова [248:266]. Втім, вчений розумів, що А. Прахов не був теоретиком, як і інші його наставники, тому усвідомлював, що вирішивши «вирушити у самостійне плавання в сферу теорії мистецтвознавства, він буде вимушений довіряти лише своїй інтуїції та винаходити нові наукові підходи» [248:266].

1913 р. з метою досліджень пам'яток мистецтва ним було здійснено немало наукових подорожей<sup>xvii</sup>. Попри складний час, у 1914–1916 рр. Ф. Шміт постійно бере участь в наукових експедиціях (від Російського археологічного товариства під патронатом Ф. Успенського), де основна мета – дослідження давньохристиянських пам'яток «візантійського кола».

Значним здобутком Ф. Шміта харківського періоду стали його напрацювання з методики викладання історії мистецтва у початкових навчальних закладах. Це

питання було актуалізоване введенням у 1913–1915 рр. до програм класичних гімназій, «на тлі загального підйому гуманітарної лінії в системі освіти» дореволюційного часу обов'язкового курсу історії античної культури і античного мистецтва [249:805]. У 1915 р. Ф. Шміт апробував свою методику в одній з харківських чоловічих гімназій, що набуло відображення у статті «История античного искусства в VIII классе мужских гимназий», яка вийшла друком у виданні «Наука и школа. Харьков» (№ 1 за 1915 р.)<sup>xviii</sup>. Методика досліджень Ф. Шміта, як визначає С. Побожій, базувалася не лише на теоретичному підході, а, головним чином, на практичному, а методологія – на науковій логіці та фактах, які мають бути, на думку науковця, «недвозначними і об'єктивними» [199:133]. Професор рекомендував своїм учням вивчати пам'ятки мистецтва на конкретних прикладах. Читаючи курс «Історія християнського мистецтва» мистецтвознавець акцентував на актуальності вивчення пам'яток культури близькосхідних народів, наголошуючи, що твори мистецтва Вірменії і Грузії є важливим матеріалом для осмислення візантійських впливів [22:384].

Учений розпочав свою наукову діяльність будучи представником академічного мистецтвознавства, а з часом починає серйозно займатися теорією мистецтва. Важливо підкреслити, що саме у Харкові науковець уперше означає теоретичні проблеми мистецтвознавства, які розглянуто у праці «Закони історії» (1916) [531]. Зазнавши справедливої критики від О. Бенуа, Ф. Шміт зрозумів та визнав припущені похибки. Попри певну невдачу цієї справи, сама постановка проблеми виявилася плідною не лише для Ф. Шміта, котрий за кілька років таки вирішить її у відомій праці «Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция» (1919) [Рис. 2.4] [544]. Вона була симптоматичною для свого часу (зокрема паралельно подібні пошуки здійснював і професор Лейпцигського університету К. Лампрехт, про що вченому стало відомо за кілька років) [249:803]. Ф. Шміт заклав підвалини власної теорії прогресивно-циклічного розвитку мистецтва.

Робота Ф. Шміта над теоретичними і методологічними проблемами, зазначає О. Павлова, була зумовлена ще й наступним фактом. На початку ХХ ст. харківська

аудиторія вже не задовольнялася одними описовими лекціями з історії мистецтв і вимагала спеціальних теоретичних курсів. Тому Ф. Шміт і розробив теоретичні праці «Закони історії» та «Історія і теорія мистецтва» [158:194]. Проте концепція науковця «не вписувалася в предметні рамки жодної з існуючих на той час гуманітарних дисциплін. Сталось так, що своїми методологічними позиціями Ф. Шміт до середини 1920-х рр. опинився «між двох вогнів». Ні колеги, ні мистецтвознавці старшого покоління, ні мистецтвознавці-марксистки йому не вірили» [248:267].

Своєрідною межею став для вченого 1917 р., коли влада у Харкові змінювалася 19 разів<sup>xix</sup>. Після буремних 1917–1919 рр. перед Ф. Шмітом постала проблема охорони та збереження пам'яток мистецтва старовини<sup>xx</sup>, яка стає важливою частиною його професійної діяльності у Харкові. У 1919 р. Ф. Шміт розробив програму діяльності секції, за якою, головним чином, передбачалося провести реєстрацію музейних пам'яток мистецтва, розробити проект закону про заборону вивезення їх за межі України [148:38]. В архівах збереглася програма діяльності музейної секції ВУКОПМІСу, що була створена Ф. Шмітом у 1919 р. Вона передбачала здійснення загальнореспубліканської реєстрації музейних пам'яток в приватних та державних зібраннях, розробку проекту закону, яким заборонялося б вивозити їх за межі України, та обмеження прав окремих власників цінних пам'яток у разі виникнення небезпеки з метою їх охорони. Крім того, з метою поширення знань та культури секцією планувалося утворити мережу пересувних та стаціонарних музеїв і виставок в усіх містах України [148:38]. У 20-х рр., вже у Києві, Федір Іванович займався проблемами повернення в Україну художніх та історичних реліквій, які через різні причини були передані до державного сховища матеріальних цінностей РРФСР в Москві, обстоював інтереси збереження та охорони інших культурних скарбів України [148:39].

У 1920 р., з метою «підтвердити діалектику історичного процесу, особливо його ранніх етапів» [284:69] Ф. Шміт заснував музей дитячої художньої творчості при психоневрологічному диспансері Харкова. Зацікавленість цією темою зумовлена розробкою теоретичних питань, а саме законом прогресивного



циклічного розвитку мистецтва, оскільки, на думку вченого, існують паралелі між художньою творчістю дітей і мистецтвом доісторичного періоду. Результатом роботи стало кілька праць з психології дитячого малювання<sup>xxi</sup>. Ця спроба Ф. Шміта, яка, щоправда, не набула подальшого розвитку, є ще одним підтвердженням того, що, як стверджують дослідники спадщини науковця, саме у Харкові діяча починає цікавити не історія, а теорія мистецтва.

У 1920 р. науковця обрали академіком ВУАН. За словами В. Петрикової, «з 1921 р. організаційними питаннями щодо структурування мистецтвознавства у ВУАН займається професор Харківського університету, ... обраний академіком ВУАН Ф. І. Шміт. Авторитет харківської школи мистецтвознавства на чолі з Ф. І. Шмітом дозволив рекомендувати його до складу ВУАН. Серед колег, які оцінили науковий доробок Ф. І. Шміта, були академіки Д. І. Багалій, М. Ф. Сумцов, В. М. Перетц, М. Ф. Біляшівський, А. Є Кримський» [175:631]<sup>xxii</sup>. У травні 1921 р. учений переїздить до Києва, де далі веде активну науково-дослідну діяльність [Рис. 2.5, 2.6].

*2.2.2. Мистецтвознавство в інших навчальних закладах та установах Харкова кінця XIX – початку XX ст.* Як було наголошено вище, систематичне викладання історії мистецтв у Харкові розпочинається від часу роботи в університеті Є. Редіна (з 1893 р.), який підняв на високий рівень науково-дослідну роботу не лише в цьому закладі. Відомо, що керівництво *Міської школи малювання* неодноразово запрошували читати курс історії мистецтва саме Є. Редіна, про що свідчать збережені проекти програм та згадки в особистому листуванні. За словами О. Павлової, керівництво вказаної школи запросило Є. Редіна читати предмет «Історія красних і прикладних мистецтв». Крім того, він читав курс «Історія Давнього Сходу».

У 1907 р. при Харківському університеті були відкриті Вищі жіночі курси. В структурі закладу було два факультети: історико-філологічний (з історичним та словесним відділеннями) та фізико-математичний. На курсах викладали переважно університетські професори. Деканом історико-філологічного факультету від дня

заснування був І. Ендзелін, а від 1915 р. – професор Ф. Шміт, Він не просто пропагував серед слухачок курсів історію мистецтва, але й зорієнтував кількох із них у подальшому виборі фаху (про що йтиметься далі).

У 1912 р. на базі Міської школи малювання організовано *Художнє училище*, у якому до викладання історії мистецтва залучено професора Ф. Шміт, котрий щойно приїхав до Харкова. Один з перших директорів училища – учень І. Репіна О. Любимов, став близьким другом родини Шмітів.

У 1919 р. Художнє училище реорганізовано в подібні до ВХУТЕМАСу *Державні вільні художні майстерні* («Завод художньої індустрії») <sup>xxiii</sup>. Вивчення історії мистецтва в новоутвореному навчальному закладі не передбачалося, оскільки «вже з перших місяців навчання всі студенти технікуму були повинні виконувати обов'язкову роботу в навчально-виробничих майстернях» [46:65].

1919 р. спільна науково-пропагандистська діяльність Ф. Шміта та М. Сумцова зумовила відкриття у місті Вільного факультету мистецтв <sup>xxiv</sup>. Його ядром мав стати інститут теоретичних знань про мистецтво, а довкола нього планувалось розмістити майстерні (архітектурні, живописні тощо). Завдання факультету – вивчення різних видів мистецтва, підготовка лекторів, художніх критиків, музейних працівників <sup>xxv</sup>. Проте через несприятливі обставини, зумовлені громадянською війною, факультет проіснував лише три місяці [199]. Однак факт його створення став важливим явищем художнього життя Харкова періоду громадянської війни та харківської школи мистецтвознавства.

У 1921 р. розпочав роботу *Харківський художній технікум* (ХХТ). Відповідно до «переліку професорсько-викладацького складу ХХТ станом на 29 березня 1922 р», серед 25 штатних одиниць посади професора історії мистецтва не передбачалося. Проте була посада професора естетики, яку посів Ісаак Туркельтауб (1890–1938), котрий паралельно читав лекції в Харківському театральному технікумі. У 1922 р. професор І. Туркельтауб (випускник Юрїївського університету) видає друком монографію «Марксизм и художественные науки», дописує в «Жизнь искусства», «Червоний шлях», «Пролетарій». Коли згодом у навчальних планах з'являється історія мистецтва, до її викладання запрошують

ученицю Ф. Шміта О. Нікольську (1892-1943). Історію архітектури та історію культури на архітектурному факультеті читав перший ректор ХХТ Арон Левітан [170:111].

1923 р. вийшов Декрет Ради Народних Комісарів УРСР «Про заходи в справі українізації шкільно-виховних і культурно-освітніх установ», який передбачав не лише перехід на українську мову викладання, але й українізацію усіх гілок освіти. Тому технікум «взяв курс на вивчення українського мистецтва і творчості народних мас» [152:83]. У 1924 р до викладацької діяльності у ХХТ запрошено С. Таранушенка, який працював там до 1929 р. У 1927 р. навчальні програми передбачали викладання не лише традиційного курсу «Історії образотворчого мистецтва», але й «Історії українського образотворчого мистецтва», першу програму якого розробив саме С. Таранушенко. Р. Шмагало закономірно стверджує, що саме професор С. Таранушенко, який одним із перших в Україні здобув учений ступінь доктора мистецтвознавства і, відповідно, вчене звання професора, створив історико-мистецтвознавчу базу харківської мистецької школи [297:153].

Приблизно у ці ж роки в інституті працював доктор теорії та історії мистецтва професор В. Зуммер (1885-1970), який читав курс ісламського мистецтва та мистецтва Сходу <sup>xxvi</sup>.

Слід підкреслити, що «уся перебудова художньо-педагогічної освіти цього часу полягала в педагогізації теоретичного блоку дисциплін. Згідно з навчальними планами підготовки фахівців у мистецькій галузі, скорочувалися години на вивчення загальнотеоретичних дисциплін, натомість вводився загальноосвітній політмінімум... Ідеологічна і класова складова в освітньому просторі виходили на перше місце: вершиною професійної майстерності вважали не фахове володіння предметом, а класовий підхід» [169:30]. Як результат, у 1928–1929 н. р. кабінет історії мистецтв існував у структурі щойноствореного кабінету соціально-економічних дисциплін.

У 1929–1930 н. р. ХХТ реорганізується в *Харківський інститут просторових мистецтв*. «Організація навчального процесу в ці часи характеризувалася чіткістю

планування, що цілковито відповідало новим програмам, де більшість теоретичних дисциплін були просякнуті марксистсько-ленінською ідеологією, а художні стилі трактувалися як продукт класової ідеології. Увесь педагогічний склад повинен був пройти кваліфікаційну комісію при НКО і підтвердити свої знання. Реорганізовано навчальну роботу – ліквідовано майстерні, натомість введено колективне викладання педагогів за курсами» [170:252]. «Узагальнений погляд на історію надає змогу побачити, що введення українізації набуло ознак потужного національного відродження і активно впливало передусім на сферу освіти, науки і культури. У всіх освітніх закладах (і не тільки) починають перевіряти кадровий склад, перевага надавалася тим із викладачів, які читали лекції українською мовою» [171:114].

У 1929 р. (за ректорства А. Комашки) на кафедрі історії мистецтва відбувся конкурс на штатну посаду професора (на курси «Історія архітектурних форм» та «Історія образотворчого мистецтва»), яку у 1930 р. посів проф. Д. Гордєєв. Він почав викладати в інституті, прийнявши від проф. В. Зуммера курс «Всесвітня історія мистецтва» та від проф. С. Таранушенка «Історію українського мистецтва», отримавши затверджені раніше програми [567:7]. Д. Гордєєв активно зайнявся науково-методичною роботою<sup>xxvii</sup> [558:1–2]: працював над переробкою діючих<sup>xxviii</sup> та написанням нових програм [567:2–3]. Однак значне педагогічне навантаження не дозволяло йому повною мірою працювати в галузі музейної справи, про що дізнаємося із записки 1931 р. тодішнього директора музею О. Нікольської. Через лекторську роботу науковець брав участь у музейній роботі виключно як член музейної ради.

Загальний курс «Історія мистецтва»<sup>xxix</sup> для студентів ХХІ, за складеною ним програмою, мав такі розділи: 1) історія всесвітнього мистецтва (1-2 курс, разом з викладом історії російського мистецтва); 2) історія українського мистецтва (2-3 курс); 3) історія мистецтва доби імперіалізму і пролетарської революції (3-4 курс) [567:1]. Зауважимо, що за цією схемою загального курсу історію мистецтв викладали протягом майже 80 років. Так, за викладання в художньому інституті

впродовж 1932–1933 н. рр. Д. Гордєєв отримав книгу «ударника» та був премійований річним комплектом журналу «Мистецтво» [567:3].

У пояснювальній записці до програми з українського мистецтва він стверджує: «На підставі вивчення мистецтва минулих діб курс повинен допомогти студентові правильно орієнтуватися і в новому, і в сучасному мистецтві, а також визначити відповідні історико-культурні та специфічно-мистецькі моменти для формування пролетарського стилю» [567:1–3]. Відтак, мета курсу «не вичерпується вузько-історичним підходом, а навпаки, полягає в озброєнні студента художньої вищої школи історичними знаннями, потрібними для цього загального світогляду та для його конкретної художньої діяльності» [567:1–3].

На початку 1930-х рр. відбувалася політизація процесу. У художньому інституті атмосфера була також складною. З 1932 по 1934 р. його директором (після відстороненого від посади А. Комашки, у якого стався «творчий» конфлікт з АРМУвцями) призначений партійний функціонер П. Кривень, який мав незакінчену вищу художню освіту (один рік до Першої світової війни навчався в Петербурзькій академії мистецтв). Він розпочав непримиренну боротьбу з тими, хто позиціював себе «бойчукістом» і доклав максимум зусиль, щоб в ЦК ВКП(б) «правильно» відреагували на «певних осіб» (писав доноси, які спровокували ліквідацію бойчукістів як «контрреволюційних елементів»). В ті роки лещата «системи» ставали все більш нещадними. Після пережитого 1933 р., паралельно зі справою проти мистецтвознавців і музейників, розпочався процес над «шпигуном» і «контрреволюціонером» М. Бойчуком і його найкращими учнями – дружиною Софією, В. Седляром та І. Падалкою. 1932 р. до інституту запрошено учня С. Таранушенка – М. Зубара (1907-1992)<sup>xxx</sup> (на постійній основі). Захистивши дисертацію, у 1932 р. М. Зубареві запропоновано читати аспірантам в ПМК «пропедевтичний» курс історії мистецтв [562], а також його запрошено на посаду доцента кафедри історії мистецтва ХХІ.

У другій половині 1930-х у Харківському художньому інституті викладав історію мистецтв й К. Сліпко-Москальців (1901–1938) [226:259], який паралельно

працював у Харківському музеї образотворчого мистецтва, де протягом 1935–1938 рр. завідував відділом українського мистецтва.

У 1933 р. відбулися репресії проти харківських мистецтвознавців, котрих звинуватили в антирадянській пропаганді. У справі «Жупани» головна роль за сценарієм ДПУ (Державне політичне управління) відводилася Д. Гордєєву, С. Таранушенку, В. Зуммеру як керівникам підсекцій. За словами С. Побожія, «за сфабрикованою «органами» схемою ці знані в СРСР вчені мали уособлювати поєднання, з одного боку, націоналістичного інтересу до вивчення та популяризації українського мистецтва (С. Таранушенко), а з іншого – проросійську спрямованість з ухилом у «пантюркізм» (Д. Гордєєв, В. Зуммер)» [186:136].

З 1932 р. СРСР проводить політику централізації художнього життя. З 1934 р. відбувається переорієнтація вніз на соцреалізм. В історії мистецтв акцент переноситься на всеросійське мистецтво. За словами Т. Паньок, «для того, щоб не відбулося зімкнення «українського націоналізму» з «імперіалістичними інтервентами», щоб українське мистецтво не мало під собою міцного ґрунту, із середини 30-х рр. сталінське керівництво почало репресії проти інтелігенції, наукових та освітніх діячів, що спрямовували свою діяльність на творення національно-культурних цінностей. Більшість науково-педагогічних установ функціонувало в режимі постійних «чисток», перебудов, реформувань» [167:132].

У 1934 р. ХХІ знову стає ХХТ, уже без статусу вищого навчального закладу. «Після проведеної реформи регіональні вищі художні навчальні заклади змінили і свої назви, і свій профіль. Харківський художній інститут з 1935 р. став художнім технікумом підвищеного типу з трьома підготовчими курсами. Його очолила Т. Анісімова (1934–1936) – перша за всю його історію жінка-ректор. Професорсько-викладацький склад нового закладу майже повністю складався з фахівців колишнього Харківського художнього інституту. Якщо у 20-ті роки за наслідування традицій академізму в мистецтві переслідували, звільняли з роботи, осуджували і критикували, то після реформи 1934 р. та утвердження настанов соцреалізму, навпаки, цим пишалися» [172:316].

У 1935 р., коли ХХІ реорганізовано в Харківський художній технікум підвищеного типу, більшість професорського складу вже колишнього інституту була переведена до Київського художнього інституту (зокрема й І. Падалка). У найближчі п'ять років технікум (потім знову інститут) втратив і адекватного керівника (протягом п'яти років керманичі змінювались мали чи не щороку). В цей скрутний час М. Зубар залишив ХХІ, де «послідовно читав історію українського мистецтва, спеціальний курс історії радянського мистецтва, загальну історію мистецтва, історію мистецтва народів СРСР, нарешті введення в естетику» [562]. Після переслідування учителів залишатися в тому ж колективі було небезпечно<sup>xxxі</sup>. Найсуттєвішим результатом роботи в ХПКБ (Харківський інститут інженерів Комунального Будівництва) стали видані 1940 р.: «Програма курсу історії мистецтва і архітектури для Інституту Комунального Будівництва» та велика (понад 140 сторінок) науково-методологічна праця «Об основных проблемах и методах изучения истории архитектуры». Остання для архітектурної освіти України та Росії є актуальною і сьогодні. Однак в анкеті, яку вчений заповнив при вступі до Спілки, зазначено: «працюю у сфері критики образотворчого мистецтва, а також і його історії. Своєю основною спеціальністю вважаю українське мистецтво (!)» [563.]. У 1940 р., коли завдяки призначенню директором ХХІ мистецтвознавця І. Августа ситуація в ХХІ відносно нормалізувалася, М. Зубар повертається до *Alma mater* (спочатку на суміщення, а потім і на постійну роботу), де йому ще судилося відіграти дуже помітну роль.

### **2.3. Діяльність харківської мистецтвознавчої школи у 1920–1930-х рр.**

Початок 1920-х рр. був складним для радянської науки, оскільки в цей час здійснювалася ініційована Народним комісаріатом освіти реорганізація освітньої галузі, спрямована на знищення традиційних органів управління університетів. Як зазначалось вище, в липні 1920 р. Харківський університет реорганізовано в Академію теоретичних знань (АТЗ), де кафедра історії мистецтва розміщувалась у

внутрішньому Інституті суспільних наук. З часом АТЗ перетворено на Інститут Народної Освіти (далі ІНО), де наукова робота зосереджувалася на спеціально створених науково-дослідних кафедрах [198:119]. Провідною мистецтвознавчою установою була кафедра історії європейської культури, де працювали професори В. Веретенніков, М. Гольдін та починали займатися мистецтвознавчою діяльністю учні Ф. Шміта – молоді дослідники О. Берладіна (1894-1960), Д. Гордєєв, Т. Івановська (роки життя не відомі), М. Лейтер (1898-не відомо) та О. Нікольська [198:119].

Наступним етапом розвитку харківської мистецтвознавчої школи було створення харківської секції київської кафедри мистецтвознавства, яку очолив Д. Гордєєв<sup>xxxii</sup>. Кафедра досліджувала вплив кавказького мистецтва на давньоруське мистецтво, а також вивчала українське мистецтво (зокрема крайове) [566:1]. За два роки (1926–28 рр.) вона довела свою життєздатність активною науково-дослідною роботою, проте їй надзвичайно заважали формальні обставини<sup>xxxiii</sup> [566:1].

Після переїзду до Харкова професора В. Зуммера та переходу його з київської кафедри до харківської секції, склад кафедри укомплектовано повністю згідно зі схемою, ухваленою Президією УкрНауки, за якою Кафедра мала на меті дослідження мистецтва України і сусідніх країн, передусім східних, щоб надати відповіді на різні питання з їх історії, взаємин та культурних зв'язків [581:1]<sup>xxxiv</sup>. Як свідчать документи, що збереглися в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва, з часом передбачалося створити ще дві секції: західноєвропейського та російського мистецтв [580].

Своєрідним підсумком науково-дослідної роботи кафедри за два вказаних роки стала збірка «Мистецтвознавство» (1928 р.)<sup>xxxv</sup> [Рис. 2.7], яка й досі неабияк зацікавлює мистецтвознавців України. Зважаючи на те, що до цього часу наукові розвідки харківських мистецтвознавців публікувалися у вигляді окремих статей та нарисів, підкреслимо: ця збірка може вважатися першою колективною працею: в ній репрезентовано всі зазначені вище напрями науково-дослідної діяльності секції<sup>xxxvi</sup> [577:1]. Як зазначає С. Побожій, «вихід такого збірника, всі матеріали



якого орієнтувалися на академічний напрям у поданні матеріалу, мав вагоме значення не тільки в контексті виходу у світ такої колективної монографії, а й, насамперед, засвідчив наявність мистецтвознавчої школи на Слобожанщині» [183:18]. Праці науковців мали різноманітне спрямування: від узагальнюючих, як, наприклад, «Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIII ст.» С. Таранушенка, до суто описових (О. Нікольська «До вивчення вірменського мініатюрного живопису»). Д. Гордєєв до цієї збірки подав велику статтю «До питання про розгрупування емалей Хахульського складня<sup>xxxvii</sup>», у якій виправляє, доповнює й увічніює відповідну працю «архіреакційного церковника вченого царського часу Н. Кондакова» [332:2].

Підкреслимо, що жодної праці, яка б трактувала актуальні питання радянського мистецтва, тут не було (крім вміщеної в додатках статті В. Дубровського<sup>xxxviii</sup>). Незважаючи на те, що на той час радянська ідеологія мала відігравати головну роль у всіх сферах життя, зокрема й мистецтві, у вказаній збірці не знаходимо жодної згадки про сучасне (радянське) мистецтво. Більше того, там не здійснено жодних порівнянь, не зроблено жодних висновків, не подано жодних вказівок на те, яке місце має посідати та яку роль відігравати поданий в збірці науковий матеріал в розвитку радянської мистецтвознавчої науки, творенні пролетарської мистецької культури [577:3–4]. Члени секції принципово не займалися питаннями радянської образотворчості, оскільки це суперечило б їхнім науковим поглядам. Це стало однією з причин виникнення справи, яка стосувалась звинувачення їх в антирадянській пропаганді.

Високопосадовці скликали збори Інституту матеріальної культури з метою обговорення вказаної збірки. Зважаючи на принципові погляди авторів збірки, ДПУ їм «інкримінували ... методологічні огріхи, нехтування ними марксистського підходу до проблеми» [199:24]. Р. Шмагало зазначав: «розуміючи фальшивість новочасного ідеологічного підґрунтя, немало тогочасних мистецтвознавців свідомо уникали аналізу тодішніх мистецьких процесів. За вивчення лише історичної мистецької спадщини їх критикували партійні ідеологи, закликаючи популяризувати мистецтво радянське» [297:229]. Аналіз вибору тематики

вміщених у збірці «Мистецтвознавство» розвідок, як переконливо наголошували «цензори», засвідчив, що мистецтвознавча робота перебувала поза межами завдань «соціалістичного будівництва», за що і зазнала нищівної критики.

Науковців, які вивчали історію української культури і закладали підвалини української науки про мистецтво, звинуватили в членстві у буржуазно-націоналістичній фашистській організації, нібито спрямованій на повалення радянської влади. Серед висунутих звинувачень було і цілком абсурдне: підготовка студентів та аспірантів як основної сили збройного повстання. Слова «підсилення секції мистецтвознавства» – прозвучали як вирок, який буквально за п'ять років реалізовано, коли справа отримала ще трагічніший поворот: «почалася фізична розправа з харківським осередком мистецтвознавства» [196:18].

На сьогодні справа «Жупанів» стала, на жаль, чи не найвідомішим та єдиним осмисленим фрагментом діяльності секції. Проте ґрунтовнішим має бути вивчення наукової діяльності харківської секції, адже в цей час вона була в самому розпалі. Як стверджує С. Бельмега, праці членів секції «мають суттєве значення в історії вивчення основних напрямів розвитку культури східних країн, характеристики головних його етапів, визначення художніх локальних шкіл та їхніх осередків, відтворення творчих біографій багатьох найпомітніших майстрів у галузі архітектури та мініатюри» [22:400].

У зв'язку з упровадженням принципів марксизму-ленінізму в методологію наукових досліджень 30-ті рр. були складними для радянської науки. Після арештів 1933-34 рр. харківських вчених та відбуття ними неправомірних покарань, їм було заборонено повертатися до Харкова.

## **Висновки до розділу 2.**

1. Формування харківського мистецтвознавчого осередку розпочалося з першої половини XIX ст. на базі Імператорського університету. У перші десятиріччя мистецтвознавча наука була європейсько-орієнтована. Викладачі

університету, випускники провідних європейських навчальних закладів, у своїх дисциплінах частково розглядали питання історії мистецтва. Першим кроком у напрямі послідовного висвітлення історії мистецтва стала викладацька діяльність І. Кронеберга. Важливого значення набули лекції А. Валицького та створення Музею красних мистецтв.

2. З другої половини XIX ст. помітні успіхи у становленні мистецтвознавчого осередку. Особливу роль відіграла поява в університеті О. Кирпичникова, який розпочав викладати курс історії образотворчого мистецтва, та його послідовника О. Деревницького. Крім викладачів університету, певний внесок у розвиток мистецтвознавства здійснювали колекціонери, меценати.

3. Становлення мистецтвознавства як академічної науки відбувається на межі XIX – XX ст., коли в університеті з'являється Є. Редін, котрий розпочинає систематичне викладання історії мистецтва. Кульмінацією створення у Харкові школи є наукова та популяризаторська діяльність професора Ф. Шміта, під керівництвом якого сформували свої погляди його перші харківські учні, відомі мистецтвознавці С. Таранушенко, Д. Гордєєв та ін. Окрім університету, з кінця XIX ст. історія мистецтва викладалася й в інших установах: Міська школа малювання, Вищі жіночі курси, ХХУ; а пізніше у Вільних художніх майстернях, ХХТ та ХХІ, ХІБІ, де працювали провідні мистецтвознавці.

4. 1920-30-ті роки для харківської школи мистецтвознавства стали і «зоряним» часом, і часом знищення. Тоді відбувся сплеск наукових досліджень. Харківські науковці здійснювали активну дослідницьку діяльність, яку призупинили масові арешти та репресії інтелігенції.

## РОЗДІЛ III.

### ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ПРАЦЯХ МИСТЕЦТВОЗНАВЦІВ ХАРКОВА КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТ.

#### 3.1. Українське мистецтво в науковій спадщині фундаторів харківської мистецтвознавчої школи

*3.1.1. Візантологія та проблематика українського мистецтва у спадщині Є. Редіна (до 1908).* Давньоруським мистецтвом Є. Редін [Рис. 3.1] зацікавився ще наприкінці 1880-х рр., коли спільно з Д. Айналовим підготував дипломну роботу на запропоновану Н. Кондаковим<sup>xxxix</sup> тему «Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи» (1889)<sup>xl</sup> [Рис. 3.2]. Її завдання – вивчення іконографії сюжетів Софійського собору, дослідження стилю та техніки живопису для визначення впливу візантійської культури на давньоруське мистецтво XI–XII ст. Розвідка Є. Редіна та Д. Айналова ґрунтувалась на особистих враженнях, замальовках, нотатках, створених під час поїздки до Києва із застосуванням історико-порівняльного методу («кондаковський» прийом). Його результати надруковано в «Записках Русского Археологического Общества» [276:149].

Молоді дослідники зосередили увагу на змісті живописного ансамблю, ретельно описавши всі мозаїчні зображення, розписи п'яти старих «пределов», «груповий портрет» князівської родини та світські мотиви у кутових вежах. Варто підкреслити, що фрески на сходах вони описують інакше, ніж Г. Вздорнов у 1930-х роках [44], акцентуючи на деталях, які впливають на їх інтерпретацію. Результати дослідження цих фресок у храмі Святої Софії є наочним доказом тяжіння до Візантії, що було характерним для давньоруської культури XI–XII ст.

Дипломна робота містить цінний фактичний матеріал, подібна до іконографічного довідника собору, який є одним з найповніших видань і на

теперішній час [276:149–150]. Загалом дослідження позитивно оцінили фахівці<sup>xli</sup>. Однак певними недоліками наукової праці, на думку Ф. Шміта, є недостатнє приділення уваги техніці та стилю мозаїк, про що йтиметься нижче [539].

Здобутками Є. Редіна та Д. Айналова послуговувалися інші вчені: як їхні сучасники, так науковці пізніших періодів [275:48]. Зокрема В. Лазарєв, вказавши на певні недоліки згаданої наукової розробки, стверджував, що вона є однією з перших ґрунтовних праць, присвячених вивченню Святої Софії. Підкреслимо: В. Лазарєв скористався нею у монографії «Мозаїки Софії Київської». Сучасна дослідниця Н. Квлівідзе в «Историографии русского церковного искусства» вказує, що «робота Редіна і Айналова до сьогодні зберегла своє значення, залишаючись найповнішою публікацією фресок Святої Софії в Києві» [92].

Результати досліджень привернули увагу і зарубіжних науковців. Так, К. Вьорман на початку ХХ ст. в праці «История искусств всех времен и народов» (СПб, 1904–1911) наголошував, що ознайомитись з давньоруським мистецтвом йому допомогли розвідки Є. Редіна та Д. Айналова. Празький мистецтвознавець Й. Мисливець вже у другій половині ХХ ст., досліджуючи походження та ідейний зміст композиції «Деїсус», посилається на думку Є. Редіна і Д. Айналова, згідно з якими ця композиція була складена під впливом церемоніалу візантійського двору.

У 1890 р. під назвою «Памятники древнерусского искусства на выставке VIII Археологического съезда в Москве» в журналі «Вестник изящных искусств» вийшла друком стаття, присвячена вивченню церковних старожитностей [427:153]. У ній автор детально розглянув колекцію старожитностей М. Постнікова, яка була цінним матеріалом для вивчення історії давньоруського іконопису. У результаті аналізу виявлено вплив на них апокрифічних Євангелій, які, як стало відомо, набули поширення не лише у Візантії, а й у Росії [277].

Продовженням вивчення пам'яток давньоруського мистецтва стало дослідження Є. Редіна «Древние памятники искусства Киева» (1899) [Рис. 3.3] (спільно з Д. Айналовим), метою якого стало ознайомлення з видатними пам'ятками старовини, а саме: Софійський собор, Михайлівський Золотоверхий та Кирилівський монастирі з їх мозаїками та фресками. Аналіз тих самих пам'яток

мистецтва Києва здійснено й у публікації Є. Редіна «Искусство Киевской Руси» [405]. Досліджуючи храми та осмислюючи впливи на них, Є. Редін акцентує, що «У київській архітектурі та живописі яскраво виразились елементи візантійського мистецтва. Грецькі майстри утвердили тут основи візантійської архітектури та живопису і створили школу російських майстрів» [405:585].

Осмислення пам'яток церковного мистецтва Харківщини відобразилося у науковій розробці Є. Редіна «Памятники церковных древностей Харьковской губернии» (1900). Обрання теми, за зауваженням автора, зумовлено тим, що в храмах Харківської губернії існувало не багато пам'яток живопису, скульптури, різьблення по дереву, гравіювання та загалом творів мистецтва і художньої індустрії, які є виразним показником стану культури місцевого краю та її відношення до культури інших областей, зокрема Заходу [415:4]. Слід зазначити, що до вказаної публікації Є. Редіна існував лише показник храмових пам'яток Харківщини архієпископа Філарета<sup>xlii</sup>, який включав ікони, іконостаси, хрести, кадила, ризи, плащаниці тощо [415:10–11].

Є. Редін акцентує на необхідності створення музею місцевої старовини, у якому почесне місце має бути відведено церковним старожитностям і означає кілька необхідних заходів щодо досконалого вивчення пам'яток церковних старожитностей, які слід реалізувати до XII Археологічного з'їзду [415:12–13].

Дослідження Є. Редіним харківських церков здійснено на прохання Д. Багалія, який, за дорученням міської управи, створював історичний нарис Харкова з нагоди 250-річного ювілею його заснування [276:177]<sup>xliii</sup>. Прочитана на XII Археологічному з'їзді підсумкова доповідь Є. Редіна була високо оцінена в науковому колі, підтвердженням чому є факт неодноразового посилання на працю в мистецтвознавчій літературі<sup>xliv</sup>.

На XII Археологічному з'їзді зачитано доповідь Є. Редіна «Религиозные памятники искусства Харьковской губернии», що базується на порівнянні церковних пам'яток Лівобережної і Правобережної України [242]. Автор стверджує, що на розвиток регіонального іконопису значно вплинуло західноєвропейське мистецтво. Зокрема простежується зв'язок з італійським

живописом XIV–XV ст., а окремі ікони можна порівняти з роботами П. Перуджино [276:112]. Цю точку зору Є. Редіна про вплив західноєвропейського живопису на іконопис Слобожанщини підтримав М. Петров, який тоді ж проаналізував доповідь науковця та виставкові експонати. Завдання дослідника середньовічного релігійного мистецтва він «вбачає у з'ясуванні художніх імпульсів, яких набувала Слобідська Україна з різних культурних центрів, але творчо їх переосмислювала» [276:112].

Підкреслимо, що доповідь Є. Редіна – перша спроба серйозного наукового вивчення слобожанського іконопису, яка базувалася на колекції зібраних ним ікон. «Вагомою була сама постановка проблеми, перша спроба обговорення питання щодо вивчення місцевого іконопису й церковних старожитностей, проведення порівняльного аналізу із загальною тенденцією розвитку вітчизняного іконописного мистецтва» [276:113].

Вивчаючи мистецтво Слобожанщини, Є. Редін постійно аналізує його та порівнює з подібними явищами інших регіонів. Так, у полі зору мистецтвознавця перебувала ікона «Недреманное око» [Рис. 3.4, 3.5, 3.6] [401:153–159]. Існує три частини цієї наукової розвідки, останню з якої опубліковано після смерті вченого в 1909 р. У ній автор ознайомлює ще з двома подібними іконами «абсолютно в дусі південноросійських ікон XVIII ст.», які різняться живописним характером. Дослідник, вивчивши аналогічні русько-візантійські пам'ятки середньовіччя, розглянувши їх у контексті візантійської іконографії та використовуючи літературні тексти, дійшов висновку про існування двох редакцій ікон [204]. На його думку, перша ікона – грецького походження, друга – південно-західного. Поглиблено вивчаючи ікону, Є. Редін стверджує, що в ній така ж композиція представлена в особливому переведенні, а сама ікона з ознаками південно-західного походження за композицією і за характером роботи належить до XVIII ст.

XII Археологічний з'їзд (Харків, 1902 р.) спонукав вчених до ґрунтовного дослідження регіонального мистецтва, яке на той час було маловивченим. На базі Харківського університету за сприяння історико-філологічного товариства

створено організаційний комітет (голова Д. Багалій, секретар Є. Редін), який очолив підготовчу роботу з'їзду. Підкреслимо, що саме цей з'їзд, на відміну від попередніх, відрізнявся ретельною підготовкою, чим і зумовлено його успіх. Дослідження вчених, які готувалися на з'їзд, стосувались передусім маловідомих пам'яток церковної старовини Харківської та Катеринославської губерній, меншою мірою – давньоруської архітектури та мистецтва Києва; передбачалося етнографічне вивчення території між Дніпром та Доном. На з'їзді діяла виставка, на якій експонувалися зразки матеріальної культури та побуту Слобожанщини, де особливо цінним був церковно-історичний відділ (керівник Є. Редін) [96:201–205].

У праці «О лицевых синодиках, поступивших в распоряжение Харьковского Предварительного Комитета по устройству XII Археологического съезда» (1903) [Рис. 3.7, 3.8] Є. Редін здійснює науковий огляд п'яти синодиків<sup>xlv</sup>, описує мініатюри та зосереджує увагу на техніці їх виконання, сюжетах, а також на текстах, палітурах, якості паперу. Найдетальніше він аналізує останній синодик, описуючи всі його мініатюри та порівнюючи їх з іншими відомими синодиками. «Всі мініатюри за характером представлення фігури, способу зображення пейзажу, за іконографією Христа, святих вказують в художнику на майстер-учня, який зріс на візантійських традиціях або на давньоруських пам'ятках, які слідує цим взірцям» [413:15]. Зважаючи на відбір сюжету та трактування, зазначає автор, останній вказаний синодик подібний до Колясниковського синодика початку XVII ст., що підтверджується не лише характером мініатюр, але й даними, які наводяться на наступній за мініатюрами частині, котра складається з власного «поминання», тобто записних в ньому для «поминання» імен [413:15].

Тематичне продовження теми церковної архітектури втілюється у праці Є. Редіна «Материалы к изучению церковных древностей Украины. Церкви города Харькова» (1905) [Рис. 3.9]. Опис давніх церков міста здійснюється на основі досліджених Є. Редіним споруд наприкінці 1904 р. на прохання Д. Багалія<sup>xlvi</sup>. Великою заслугою дослідника є збирання унікальної колекції фотознімків сакральних споруд<sup>xlvii</sup>, частина з яких на сьогодні втрачена, здійснення їх опису та



атрибуції. Беручи до уваги те, що українські церкви Харківщини майже знищено, то значення цього зібрання важко переоцінити.

У результаті вчений доходить висновку, що, ймовірно, священики перших харківських церков мали південноросійське походження, чим і пояснюється відповідний культурний вплив в планах церков, характері живопису, іконах, іконостасах та інших речах церковного ритуалу [410:С. 4].

За свідченнями С. Побожія, дослідження харківських церков уможливило вирішити проблему обліків найцінніших творів мистецтва та, головним чином, сприяло виявленню оригінальних творів вітчизняних мистців. Крім того, їх систематизація та аналіз дозволили Є. Редіну «локалізувати місце їх створення, вказуючи на українське походження, відзначаючи при цьому суттєвий вплив живопису італійського Відродження на українське малярство» [196:19].

За визначенням Є. Редіна, багато харківських церков спочатку були дерев'яними, але жодна з них до нас не дійшла. На думку дослідника, «пам'ятники живопису церков Харкова та Харківської губернії примикають до південноросійського, або малоросійського живопису, який, перебуваючи під сильним впливом західного живопису епохи Відродження, наслідує її взірці, копіює їх, але не рабськи, а привносячи місцеві ознаки, типи» [410:5]. Таким чином, науковець здійснив мистецький аналіз храмів, споруджених у різних стилях, відзначивши оригінальність «південноросійської» архітектури.

Під час підготовки XII Археологічного з'їзду Є. Редін оглянув церкви Путивля. В одній з них, Спасо-Преображенській, він звернув увагу на рідкісний багатоярусний іконостас – один з тих небагатьох іконостасів Лівобережної України, який вцілів. На думку дослідника, він продовжив ретельніше його вивчати у 1907 р. Про це свідчить акт від 25 квітня 1907 р., у якому Є. Редін впевнено зазначив, що ці ікони датовані не XVII ст. і не належать до московської школи [193:35].

На увагу заслуговує каталог виставки XII Археологічного з'їзду [Рис. 3.10] обсягом в 900 сторінок, який практично повністю упорядкував Є. Редін, за винятком нумізматичного відділу, складеного В. Данилевичем. Увесь відділ

церковних старожитностей зібраний і описаний теж Є. Редіним [231]. Саме на основі зібраного науковцем матеріалу та впорядкованого ним каталогу створив своє дослідження Нарбеков («Южнорусское религиозное искусство XVII–XVIII в.», 1903 р.) [145].

На думку Т. Сосновської, зацікавлення Є. Редіним церковними старожитностями Харкова набуло практичного втілення, зокрема у створенні за його ініціативи церковного відділу при університетському Музеї красних мистецтв, де були представлені ікони, плащаниці, чаші, прикраси і начиння та інші церковні атрибути, зібрані до XII Археологічного з'їзду [242]. Т. Сосновська додає: «учений виявляв великий інтерес навіть до найскромніших проявів місцевого релігійного мистецтва. Доказом того є його ненадрукована нотатка про малюнки до рукописної збірки учнів Харківської духовної семінарії. Є. Редін став одним з перших представників точно-наукового або об'єктивного методу у церковній археології. Його наукова діяльність є зразком вмілого поєднання науки і мистецтва в єдине гармонійне ціле» [242].

Заслуги Є. Редіна у сфері вивчення місцевої церковної старовини відзначали різні вчені та відомі особистості Харківщини. Зокрема протоієрей П. Фомін (1866–1938) характеризував Єгора Кузьмича як «невтомного, старанного збирача та дослідника пам'яток місцевої старовини, який не знав собі рівного» [276:5].

Слід відзначити, що окрім вказаних нами досліджень перу Є. Редіна належать численні біографічні статті про професорів і викладачів університету, опубліковані в «Биографическом словаре профессоров и преподавателей Харьковского университета» [276:181]. Також ним зібрано матеріали з історії кафедри теорії та історії мистецтв, написано нарис про музей витончених мистецтв та старожитностей Харківського університету [276:181].

Однією з перших у цьому контексті стала публікація «Апполонъ Михайловичъ Матушинскій» (Къ исторіи Харьковскаго университета), написана у 1894 р. в пам'ять про вченого. У ній автор ознайомлює читача з основними науковими працями А. Матушинського, висвітлює його життя та діяльність, акцентує на захопленні творчістю Торвальдсона, різними європейськими школами,

що відобразилось у його публікаціях [396:4–5], приділяє увагу поглядам А. Матушинського на мистецтво, на те, яким має бути художник [396:5].

Загалом, характеризуючи науковий доробок Є. Редіна кінця XIX – початку XX ст., відзначимо, що його праці переважно описові і ще не мають конкретних висновків. Однак на початку XX ст. історія українського мистецтва «страждала» передусім через відсутність наукових описів і досліджень окремих пам'яток, тому точна фіксація та атрибуція пам'яток, їх опис були важливими завданнями і здобутком того часу. Зокрема протоієрей П. Фомін стверджував, що «в останній час» ніхто стільки не зробив для вивчення пам'яток церковної старовини, як Є. Редін [413:176–177], тому «у роботах ученого є те, що й тепер становить великий інтерес, без чого вітчизняна мистецтвознавча наука була б збіднілою» [275:49]. За словами С. Побожія, у наукових працях Єгора Редіна вбачається потяг до осмислення не лише стилістики мистецьких творів, але й їх належності до «південноросійської» культури. Першорядне місце для Редіна становив історико-порівняльний метод [195:177].

Розвідки Є. Редіна, присвячені вивченню церковних старожитностей Харківської губернії, а також упорядковані ним каталоги, підготовлені виставки з'їзду, і сьогодні не втратили свого значення. Вони є важливими джерелами вивчення історії релігійного мистецтва Слобожанщини та історії харківської єпархії; надають уявлення про культурне та духовне життя Харківщини XIX–початку XX ст.; вводять в науковий обіг цінний фактичний матеріал.

*3.1.2. Проблематика українського мистецтва в дослідженнях Ф. Шміта (харківський період).* Загалом у дослідженнях цього науковця проблеми українського і давньоруського мистецтв, попри обмежену кількість присвячених цьому питанню праць, посідають значне місце. Важливим у межах нашої розвідки фактом є те, що цей принципово новий для вченого науковий інтерес зародився саме у Харкові.

Особливої уваги Ф. Шміт приділяв охороні і дослідженню пам'яток давньоруської архітектури. Так, чималі зусилля доклав для збереження комплексу

пам'яток Києво-Печерської лаври [148:40] та вивчення Софійського собору у Києві, комплексне фундаментальне дослідження якого він здійснював у середині 1910-х рр. Проте у 1915 р., не отримавши офіційного дозволу від влади Києва на дослідження собору, він поїхав до Петербургу, де «в урядових колах країни доводив на прикладі Софії Київської необхідність пізнання першовитоків вітчизняної культури» [148:38]. Не отримавши підтримки, він почав серйозно обґрунтовувати необхідність комплексних фундаментальних досліджень Київського Софійського собору. Зрештою, опікуючись Софійським собором в Києві, Ф. Шміт, діставши згоду на долучення собору до спеціального плану роботи всеукраїнського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини, зазначав, що Софія Київська «як архітектурний пам'ятник початку XI ст., і як єдиний у своєму роді в усій Росії пам'ятник візантійсько-руського мозаїчного мистецтва має право на особливо турботливу охорону від руйнування...» [148:42]. Відтак, незабаром у Києві за ініціативи академіка Ф. Шміта при Першому відділі ВУАН організовується так звана «Софійська комісія», яку очолювали «одночасно три мистецтвознавці, котрі представляли наукові школи України – Київський та Харківський університети, їхні методи роботи базувались на досягненнях європейського і вітчизняного мистецтвознавства: голова комісії – академік Ф. І. Шміт, заступник голови – професор Г. Г. Павлуцький, вчений секретар – І. В. Моргилевський. До складу комісії входили відомі історики мистецтва М. О. Макаренко, П. А. Пархоменко, Д. М. Щербаківський, Ф. Л. Ернст, Г. Ф. Красицький, О. Г. Гермайзе. Працював в комісії О. С. Грушевський» [175:632].

Це безперечно пов'язано з інтересом Ф. Шміта до цієї давньоруської пам'ятки, який, вірогідно, викликав у ньому його перший вчитель з історії мистецтва А. Прахов. Одна з ранніх узагальнюючих праць Ф. Шміта про Софію з'явилася вже у Харкові. Так, перші результати дослідження Софії Київської, які враховували і наукові здобутки Є. Редіна, про що йшлося вище, втілено у праці «Київський Софійський собор» (1914), яка й сьогодні є цінним джерелом вивчення цієї пам'ятки давньоруського мистецтва. У рецензії І. Корсунський зазначав, що «у

невеликій змістовній замітці він (Шміт – *C. I.*) яскраво змалював перед освіченим російським товариством одну із найпрекрасніших пам'яток давньоруського мистецтва – мозаїку Київського Софійського собору, яка все ще чекає на свою публікацію. Професор Ф. І. Шміт не тільки намічає проект: він вказує і на засоби, необхідні для його реалізації, уважно обговорюючи всі дрібниці втілення цієї ідеї»<sup>xlviii</sup>. Пізніше В. Лазарєв знаходить недоліки у дослідженні: на його думку, спробу Ф. Шміта датувати мозаїчне зображення Пантократора у куполі XII ст. слід вважати хибною [119:258].

Дослідження Софії Київської зумовили вивчення давньоруського періоду українського мистецтва. Саме в цей час за пропозицією Ф. Шміта та за його консультування в Харківському університеті з'явилися перші мистецтвознавчі дослідження, які, до того ж, були присвячені вивченню пам'яток українського мистецтва: праця Д. Гордєєва «Деїсус у візантійському і російському мистецтві» (1913) (співавтор В. Третьяков), С. Таранушенка «Іконографія українського іконостасу» (1916) та ін. Фактично це і засвідчило сформованість у Харкові мистецтвознавчої школи.

Федір Шміт розробив власну оригінальну концепцію походження вітчизняного мистецтва, яка, за словами С. Побожія, «логічно вписувалася в систему поглядів вченого, котрому імпонувала теорія взаємовпливів та запозичень не тільки в галузі вивчення візантійського, але й давньоукраїнського мистецтва» [196]. Детальніше ці думки розгорнуті в праці «Мистецтво давньої Русі-України» [Рис. 3.11], час створення якої (1918–1919) змушує зважати на політичну ситуацію, яка склалася тоді у Харкові та Україні загалом. «Мистецтво давньої Русі-України» вже майже століття є цінною науковою працею, у якій вчений на основі аналізу пам'яток мистецтва кавказького регіону визначає роль Кавказу у формуванні архітектури київської Русі-України [22]. Публікація починається з визначення причин необхідності вивчення старовинного мистецтва та виявлення здобутків у сфері дослідження пам'яток давньоруського мистецтва. Вказуючи на недостатньо вичерпну інформацію щодо південноросійського мистецтва, науковець підкреслює: науковий матеріал ще перебуває на стадії вивчення та осмислення, а ця тема ще не

розроблена [534:4]. Надавши інформацію про історію Софійського собору в Києві, Ф. Шміт підкреслює: «его подлинность, его древность, его святость, его историческое и художественное значение не подлежат никакому сомнению» [534:5]. За його словами, наукова розвідка є своєрідним криком від душевного болю, реакція на побачений в Києві пробитий снарядом «звід» Михайлівського Золотоверхого собору та пошкоджені війною зовнішні стіни Софії Київської [534:103]. Крім того, дослідник розглядає питання мистецтва Тмутаракані, Чернігова, досліджує старовинні пам'ятки Києва, зокрема архітектурні форми, внутрішнє оздоблення, розписи та скульптуру Софійського собору; вказує на майстрів, які будували та оздоблювали храм. Завершується праця відомостями про ужиткове мистецтво Київської Русі, а саме про емалі, мініатюри та станкові ікони [534:93–102].

Ця розвідка викликала чималий резонанс в різні часи. Відгуком на працю Ф. Шміта «Искусство Древней Руси-Украины» стала рецензія О. Білецького «На захист національної святині», у якій автор підкреслює, що наукова публікація Ф. Шміта – чи не найперше дослідження про мистецтво Київської Русі, у якому провідною позицією є спроба надати прагматичну історію початкового періоду давноруського мистецтва. О. Білецький погоджується з думкою Ф. Шміта про кавказькі впливи на архітектуру та мозаїки Київської Русі. Однак у нього існують певні сумніви стосовно тез Ф. Шміта про наслідування та «переробку» давньоруським народом візантійської художньої спадщини [315].

Твердження Ф. Шміта про участь кавказьких зодчих у зведенні Десятинної церкви у Києві вже пізніше – більше, ніж через 50 років – поставив під сумнів В. Лазарєв. У статті «Византия и древнерусское искусство», він стверджує, що споруди були залиті вапняковим розчином, що притаманно константинопольським будівлям, і зазначає: «...Ф. Шміт, який не знав фундаменти константинопольських споруд, вважав, що у зведенні Десятинної церкви брали участь кавказькі майстри» [119]. На таку думку Ф. Шміта навів Д. Гордєєв, згідно з яким заливка балок вапном властива грузинській архітектурі [534]. Однак питання взаємозв'язків київської та кавказької архітектури потребує детальнішого розгляду [119].

Науковий погляд дослідників стосовно Софії Київської як видатного твору візантійського мистецтва критикувала дослідниця Н. Полонська-Василенко у своїй «Історії України» (1973–76): «старий погляд, що Св. Софія – твір візантійського мистецтва, давно неактуальний, як і інший – про її кавказьке походження. Безперечно, що ніде, в жодній країні, немає прототипу св. Софії, її слід визнати оригінальним виявом місцевого, «автохтонного» мистецтва, як висловлюється О. Повстенко. Але в ній у неповторне ціле об'єдналися елементи мистецтва Візантії, Вірменії, Сирії, Малої Азії, романського мистецтва Західної Європи (собори Вормса, Тріру, Шпеєра)» [201]. Таким чином, цілком впевнено можна стверджувати, що ґрунтовна освіта та досконале володіння матеріалом зробили праці Ф. Шміта<sup>xlix</sup> авторитетними у науковому колі.

Важливою частиною наукової спадщини Ф. Шміта є осмислення сучасного мистецького процесу<sup>1</sup> [Рис. 3.12, Рис. 3.13]. У рецензії на «Сборник нового искусства» (1919), що містить вірші, рисунки та публікації відомих творчих особистостей (В. Єрмілов, Б. Косарєв, Б. Пастернак, В. Пічета, В. Хлебніков та інших), науковець детально аналізує ті публікації, автори яких з різних ракурсів висвітлюють питання футуризму, і зазначає: всі вони сходяться на тому, що футуризм – це «явище перехідне, бурхливе, воно не вкладається в рамки певного естетичного кредо, але необхідне у межах триваючого історичного процесу, законне, по-своєму корисне» [542:95]. Проте Ф. Шміт визначає розбіжності у трактуванні футуризму. Завершуючи рецензію мистецтвознавець вказує на те, що митці, можливо, не «дозріли» до вирішення таких питань, тому для цього ще потрібен час [542:95–96].

### 3.2. Українське мистецтво в науковій спадщині представників університетської школи історії мистецтва (межа XIX – XX ст.)

3.2.1. *Вітчизняне мистецтво у наукових розробках М. Сумцова.* Значні здобутки у розвитку вітчизняного мистецтвознавства належать Миколі Сумцову [Рис. 3.14] (1854–1922)<sup>li</sup>. Культурно-просвітницька та мистецтвознавча діяльність вченого кінця XIX – початку XX ст. була багатогранною<sup>liii</sup>. Наукова діяльність при музеї зумовила формування мистецтвознавчих інтересів, які від початку були пов'язані із питаннями української національної культури<sup>liiii</sup>. Провідним інтересом М. Сумцова, як свідчить його праця «З української старовини» (1905 р.), стало наукове дослідження основ і специфіки Слобідської України<sup>liv</sup>.

Дослідженню сакрального мистецтва присвячена наукова розвідка «До історії українського іконопису» (1905), що було актуальним питанням того часу. Ця тема виникла під час XII Археологічного з'їзду в Харкові, а саме – в процесі підготовки виставки церковного мистецтва. Активний розвиток іконопису науковець пояснює так: «під сприятливим впливом візантійського мистецтва і, головне, в силу вродженого почуття краси, що так неперевершено виразилася в думках, південноросійські художники настільки розвинули почуття іконописання, що твори їх пензля не лише задовольняли релігійно-етичні вимоги їх земляків, але проникли навіть в католицькі храми на духовну потребу гордої шляхти» [446:3]. Аналізуючи «південноросійську» ікону, дослідник наголошує, що, на відміну від московського, новгородського та володимирського, південноросійський іконопис є маловідомим, тому його залишки «заслужують на повну увагу з різних точок зору, – етнографічної, церковно-історичної, історико-художньої і історико-літературної, тим більше, що в старовинному малоросійському іконописі наявний своєрідний струмінь народної художньої творчості» [446:3].

Дослідник, чи не одним з перших серед харківських вчених вказує на поєднання в південноросійській іконі національних елементів західноєвропейського мистецтва, окреслює особливості іконопису, визначає його художнє значення та вказує на необхідність вивчення місцевих іконописних взірців



[162:18]. Підкреслимо, М. Сумцов був одним з тих, хто першим в українській історичній науці «порушив питання про актуальність студій пам'яток сакрального живопису козацької доби, наголосивши на значенні українського іконописного мистецтва (зокрема стінописів й іконостасів) для подальшого його вивчення з різних точок зору (етнографічної, церковно-історичної, історико-художньої та історико-літературної)...» [96:162]. Згідно з Н. Ковпаненко, «розглянувши проблему витоків та еволюції вітчизняного сакрального живопису козацько-гетьманської доби, М. Сумцов вказав на впливи як візантійської, так і західноєвропейської традицій. На прикладі пам'яток Наддніпрянщини вчений спробував визначити деякі особливості українського малярства періоду XVII – XVIII ст.», охарактеризованого ним як доба побутування яскраво вираженого національного типу ікон, а також виокремив у розвитку тогочасного живопису два основних напрями – відображення національних ознак та елементів західноєвропейського мистецтва» [96:163]. Так, досліджуючи характерні композиції іконопису за допомогою порівняльно-історичного та іконографічного методів, М. Сумцов констатує: у вітчизняному малярстві XVII – XVIII ст. набула відображення велика кількість національних побутових ознак, які виявляються в типажах та костюмах, що особливо виражено в запорозьких іконах. Виявлені спостереження вченого підтверджують публікації інших науковців<sup>lv</sup> [96:163]. Під час аналізу іконографії «Страшного суду» науковець визначив деякі елементи саме місцевого характеру. На думку О. Павлової, погляди Миколи Федоровича щодо історії вітчизняного іконопису суттєво не відрізнялися від висновків, сформульованих на XII Археологічному з'їзді у Харкові. Проте вже в сучасній історіографії ці оцінки набули певних змін [162:15]. Складно погодитися з думкою О. Павлової, оскільки саме означені нами твердження щодо виокремлення М. Сумцовим місцевих ознак актуальні і сьогодні.

Пильної уваги М. Сумцов приділяв вивченню народного мистецтва, яке завжди зацікавлювало вітчизняних мистецтвознавців. Науковець одним з перших у Харкові надав великого значення збиранню, збереженню та дослідженню творів саме народного мистецтва. Підтвердженням вищесказаного є зібрані ним колекції

народного мистецтва. В одній з перших в мистецтвознавчій спадщині статті про писанки, опублікованій у журналі «Київська старовина» (1891 р.), М. Сумцов аналізує відображення символіки писанки у міфах, докладно описує їх обрядове використання, прийоми писанкарства, типові мотиви орнаменту та їх роль, яку вони відігравали в народних звичаях, побуті тощо [260:151]. 1915 р. в газеті «Южный край» виходить друком публікація М. Сумцова «Писанки», у якій здійснено поглиблений аналіз. Розглядаючи писанкарство з часу виникнення писанки у далекій давнині, ще задовго до прийняття християнства, автор окреслює місце обрядової писанки в різних народів (єгиптян, персів, греків, римлян, слов'ян), відзначаючи регіональні особливості пов'язаних з нею традицій<sup>lvi</sup>. Підсумовуючи, М. Сумцов наголошує, що кожен час вносить щось нове у писанкарство. Однак «писанка і радість залишаються, як і раніше, незмінно пов'язаними, а радість – синоніми життя, оскільки тільки те живе в мирі, що радіє і здатне радіти» [458:4].

Таким чином, зазначене дослідження розкрило творчі можливості народу та його фантазію. М. Сумцов, наводячи аналогії та визначаючи відмінності з писанками інших народів, визначив їх спільні ознаки, віднайшов їх національну своєрідність, а також довів, що писанки «визначають ступінь розвитку художнього смаку та естетичних почуттів народу» [162:15].

З-поміж наукових праць, присвячених українському мистецтву, дослідження, що стосуються творчості Т. Шевченка, знаходяться у М. Сумцова відокремлено. Науковець був автором першої довідкової публікації про Т. Шевченка для «Енциклопедичного словника» Брокгауза і Ефрона (1903 р.). У публікації «О рисунках и картинах Т. Г. Шевченка (преимущественно харьковских)» (1903), аналізуючи мистецтвознавчі здобутки в межах цієї проблеми, М. Сумцов звертає увагу на перешкоду у вивченні Шевченка як живописця: розрізненість та малодоступність його творів, серед яких лише деякі полотна потрапляють на виставки, переважно в малій кількості, а дослідження творчості художника достатньо неповні та стосуються окремих питань. Аналізуючи творчість Т. Шевченка спочатку як рисувальника, він переходить до виявлення його

значення як гравера та живописця. На думку мистецтвознавця, рисунки Шевченка мають автобіографічне, історичне та етнографічне значення. Ретельніше М. Сумцов аналізує дві картини, написані олійними фарбами, що знаходилися в Харкові і про які не було згадок у пресі: «Спаситель» і «Та нема гірш нікому». Таким чином, вчений здійснив мистецтвознавчий аналіз картин, авторство яких він приписує Т. Шевченку [453:2–3]. Однак, за відомостями бібліографічного покажчика, який вийшов друком через століття, у 2003 р., відомо, що аналізовані М. Сумцовим дві картини не належать пензлю Т. Шевченка [294:434].

Дослідницький інтерес становить й наукова розвідка «Рисунки і картини Т. Г. Шевченка» (1905), у якій учений продовжує аналізувати творчість видатного художника як гравера та живописця, визначаючи, що основою феномену його художньої творчості стали «дивовижна єдність поезії та мистецтва» [460:18]. Здійснивши огляд літератури та взявши до уваги різноманітні наукові погляди щодо художньої спадщини Шевченка, М. Сумцов зауважує, що оцінювати полотна Шевченка потрібно з художньої точки зору. Науковець, як і в попередній публікації, звертає увагу на проблеми вивчення спадщини художника, що пов'язано з їх місцезнаходженням у різних колекціях, через що вони є малодоступними для дослідників. Особливою цінністю вказаної статті для розвитку регіонального мистецтвознавства є те, що в публікації М. Сумцов проаналізував картини Шевченка з харківських колекцій, які на сьогоднішній час частково втрачені. Таким чином, це дослідження Миколи Федоровича заповнює існуючі прогалини у творчості Т. Шевченка, висвітлює художнє та культурне життя Харкова на зламі століть.

Цікавою є публікація М. Сумцова «Харьков и Шевченко» (1911 р.) [Рис. 3.15, 3.16], написана до 50-річчя з дня смерті художника. У розвідці дослідник намагається визначити ставлення людей до Кобзаря та його творчості на різних територіях України, зокрема у Харкові. Вчений підкреслює, що це питання дуже важливе, оскільки до цього часу ніхто ним не цікавився і матеріали зібрати непросто. Так, на думку М. Сумцова, «Харків виявився слабким стосовно наукового і художнього вивчення Шевченка. Жодного крупного дослідження про

Шевченка не створено протягом півстоліття» [464:4]. Учений називає тих, хто певним чином намагався поширити інформацію про художника або просто вшанувати його пам'ять (Алчевські, М. Жученко, Д. Пільчиков, О. Потєбня, Б. Філонов, члени Львівського товариства Шевченка). Стосовно Харкова М. Сумцов зазначає, що 4 березня 1911 р. на засіданні Харківської міської ради визначено кілька заходів<sup>lvii</sup>, на яких вшановували б пам'ять Великого Кобзаря [464].

Продовження шевченкіани М. Сумцова простежується у наступній публікації. Так, у 1914 р. до ювілею Кобзаря виходить друком стаття вченого «Новое о Шевченко как художнике», яка містить невідому раніше інформацію про художника<sup>lviii</sup>. У публікації Микола Федорович висвітлює складний життєвий і творчий шлях Шевченка, який за картини отримував дуже мало, а від своєї поезії взагалі не мав нічого. Автор зазначає, що Кобзар був різностороннім та талановитим художником, для портретів якого характерні точність та експресія. Характеризуючи альбом робіт різнорідного змісту у двох випусках, виданих петербурзьким благодійним товариством імені Шевченка, М. Сумцов вказує на дефекти альбому, зокрема на відсутність багатьох рисунків, оприлюднених раніше в періодиці, та стверджує, що видання не містить критичних та бібліографічних статей, хоча це вже не є проблемою, оскільки існує чимала кількість праць про Кобзаря [450:5]. Крім того, учений не розуміє логіку відбору рисунків, коли показові для Шевченка твори залишені поза увагою [450:5–6]. Такий хаотичний розподіл рисунків, на думку М. Сумцова, свідчить про недостатньо ґрунтовну роботу над досліджуваним художнім матеріалом. Критично М. Сумцов ставиться до вміщеної до альбому статті Г. Сластьона, яка, за його словами, є не достатньо правильною, а художника описано фрагментарно. Дослідник відзначає позитивні сторони видання: опублікування робіт, які зберігаються у приватних осіб та музеях, донесення до широкого кола глядача творів у доступній та недорогій формі [450:6]. Крім того, вчений схвально відгукується про дослідження О. Новицького «Тарас Шевченко як маляр», вказуючи, що це цінна наукова праця, котра містить

грунтовне наукове дослідження художньої спадщини Шевченка, список всіх відомих його робіт, який, попри те, є не повним.

На думку І. Удріс, дослідження М. Сумцова були «важливим кроком у визначенні самостійного напрямку наукового мистецтвознавчого дослідження образотворчої спадщини Шевченка. Загальна повага, якою користувався цей вчений серед широких кіл українознавців, сприяла популяризації фахових мистецтвознавчих позицій у висвітленні актуальної для національного мистецтва проблеми» [263:146]. Цікавою є думка С. Побожія, котрий, аналізуючи публікації вченого, стверджує: «вивчаючи творчість українського поета і художника, він вказує на шлях її подальшого комплексного дослідження, що має поєднувати його поетичний, живописний та графічний доробок» [196:20]. За словами О. Павлової, вивченням художньої творчості Т. Шевченка та проводячи тему «Шевченко-художник» науковець Микола Сумцов вписав цікаву сторінку в історію мистецтвознавства Харкова [164].

Науковий доробок М. Сумцова доповнюють публікації літературознавчі, як, наприклад, «Культурные переживания», у якій вчений окреслив розвиток окремих видів декоративно-ужиткового мистецтва, «Легенда о благочестивом живописце», «Легенда о грешной матери», де розглянуто питання мистецтвознавчого спрямування [162:15].

Заслуги М. Сумцова у сфері українського мистецтва були високо оцінені. Таку думку підтверджує той факт, що 1911 р. педагогічна рада Харківської міської школи малювання запросила його читати лекції з історії мистецтва [162:16].

М. Сумцов [Рис. 3.17] також досліджував проблеми сучасного мистецтва, приділяючи особливу увагу культурному розвитку Слобожанщини [158:194]. Він активно та національно-свідомо займався мистецькою критикою. Зокрема аналізуючи першу пересувну виставку в Харкові та акцентуючи на картинах з вітчизняною тематикою, учений «надав об'єктивну професійну оцінку деяким картинам і порушив питання про важливість поповнення колекції музеїв творами саме такого змісту, що сприяло б розвитку мистецтва на Слобожанщині, та вивчення і відтворення місцевих сюжетів в образотворчому мистецтві» [162:14].

У мистецтвознавчій розробці «Новости по истории украинского искусства» (1912) автор наголошує, що українське мистецтво набуває все більшого значення в науці та житті, підтвердженням чого стало збільшення кількості досліджень про вітчизняні церкви, орнаментику. Науковець також зазначає, що дедалі більше споруджується нових будинків в «українському стилі», а на різноманітних виставках українське мистецтво починає посідати вагоме місце. За словами М. Сумцова, такий інтерес до вітчизняного мистецтва зумовлений опублікованими дослідженнями таких вчених, як К. Широцький, Г. Павлуцький, Г. Лукомський та інших, яких автор не лише означає, а й стисло аналізує їх наукові здобутки [451:1]. Огляди художніх виставок у Харкові є «своєрідними джерелами вивчення творчості маловідомих сторінок художнього життя Харкова кінця ХІХ – початку ХХ ст.» [162:13].

Певну частину наукових мистецтвознавчих розвідок М. Сумцова присвячено творчості харківських науковців. Зокрема у 1901 р. Микола Федорович прочитав доповіді на теми «Новые материалы для биографии И. Бецкого» та «О трудах Д. И. Каченовского». 1913 р. в газеті «Южный край» М. Сумцов опублікував некролог «Д. И. Безперчий» в пам'ять про свого вчителя Дмитра Івановича Безперчого<sup>lix</sup>. Замітка сповнена суму, оскільки на похороні митця, видатного педагога Харківщини, який виховав цілу плеяду художників, було дуже мало людей. Микола Федорович згадує Дмитра Безперчого як «маленького, скромного старця, ввічливого, спокійного, завжди коректного...» [445:4]. У некролозі автор підкреслює педагогічний талант Д. Безперчого, під керівництвом якого здібна людина могла досягти великих успіхів, як, наприклад, Г. Семірадський. М. Сумцов також вказує на вміння свого вчителя «привчити очі та руки учня і викликати в нього самостійну маленьку художню творчість» [445:4].

Аналізуючи мистецтвознавчі розвідки вченого необхідно зазначити, що їх провідними ознаками є зрозуміле та загальнодоступне викладення матеріалу, обережність з висновками й використання принципів історико-порівняльного методу [162:16]. Микола Сумцов не вдавався до глибокої розробки дослідження певної теми, не доповнював свої наукові розвідки, не перероблював їх, оскільки

постійно аналізував нові теми у галузі мистецтвознавства. Однак наукові розвідки науковця, присвячені національному мистецтву, у яких автор розглядає передусім побутово-етнографічні проблеми, використовуючи здобутки історичної та культурної шкіл, суттєво доповнюють картину мистецтвознавчих інтересів вченого [162:16].

Отже, цитуючи В. Пивоварова, наголосимо, що з ім'ям М. Сумцова «пов'язана ціла епоха в історії вивчення та дослідження як світової літератури, так і культури свого народу, зокрема рідної та близької йому Слобожанщини. Це вчений широких наукових інтересів, невичерпної енергії» [177]. За твердженням Г. Савченко, головну роль у науково-історичній спадщині М. Сумцова відіграє національне питання, тому відродження українського народу він убачає у відновленні національної культури у всіх її формах [220:17]. Вказану думку підтверджують слова С. Побожія, згідно з якими Миколі Сумцову, порівняно з іншими вченими Харківського університету, був притаманний дух українського національного відродження [193:32].

У радянський час М. Сумцов продовжує активно працювати на мистецтвознавчій ниві<sup>lx</sup>. Робота у музеї Слобідської України ім. Г. Сковороди надавала свої результати. Так, за твердженням О. Магдебурі, за час його керівництва музей зібрав біля себе «найпрогресивніші сили науки і громадськості Слобідської України і став центром, навколо якого вирувало українське життя в першій третині ХХ сторіччя на Слобожанщині» [124:22]. Погоджуючись зі словами В. Фрадкіна, зазначимо, що будучи істинним патріотом Батьківщини М. Сумцов багато зробив для духовного відродження українського народу [279].

Характеризуючи постать вченого, О. Мандебура стверджує, що «чітка і послідовна громадянська та політична позиція, любов до всього українського – мови, культури, літератури, народу, загалом український патріотизм, висока внутрішня моральність, порядність та інтелігентність, іншими словами – все те, що так не вписувалося в радянський менталітет і спосіб життя, і спричинило те, що вже в радянський час на ім'я професора Сумцова наклали негласне табу, його праці зберігалися у спецфондах, не перевидавалися і навіть посилатися на них інакше, як

з критикою – заборонено» [124:7]. Фактичне повернення імені Миколи Івановича до широкого культурного і наукового загалу зумовлене українським відродженням кінця 80-х – початку 90-х рр. [124:10].

М. Сумцов приділив немало уваги пам'яткам української культури Слобожанщини. Він «обстоював думку про оригінальність української культури, відзначав її чутливість до загальноєвропейських культурних віянь» [215]. Це засвідчує його праця «Слобожане» (1918 р.) [Рис. 3.18]. Для позначення пам'яток мистецтва він використовував термін «старовина», який відповідав поширеному російському «древности». У науковій розвідці вчений стисло окреслив проаналізовані дослідження науковців, котрі цікавилися місцевими пам'ятками: В. Пассека, архієпископа Філарета (Гумілевського), Є. Редіна та ін. Особливо зацікавлюють дослідження архітектурних споруд<sup>lxi</sup>. М. Сумцов негативно відгукувався про нівечення пам'яток за часів Російської імперії, недбалі перебудови українських церков. Окремі розділи вчений присвятив харківським музеям [215].

Підвищення інтересу до української культури набуло відображення у підготовленому та виданому вченим стислому історіографічному огляді джерел для вивчення пам'яток національного середньовічного живопису та анотованому бібліографічному покажчику літератури з історії різних видів української образотворчості.

На увагу дослідників заслуговує наукова узагальнююча розвідка М. Сумцова «Церковні музеї в Харькові» (1918). У публікації автор зазначає, що «в Харькові в дійсності немає такої сталої інституції, щоб її можна було вважати за церковний музей, з окремим керуванням і впливом на церковно-громадське життя» [444:222]. Розпорошені по Харькову різноманітні церковні речі необхідно зібрати та створити місцевий церковно-історичний музей, при якому слід організувати товариство прихильників українського церковного мистецтва [444:222–223]. Водночас М. Сумцов не забуває про існуючий невеликий церковний музей, створений Є. Редіним для Харьківського університету. Вчений підкреслює значення університетського музею та каталогу церковної виставки в Харькові 1902 р.,



упорядкованого Є Редіним до XII Археологічного з'їзду, зазначаючи, що на виставці найбільше зацікавлювали старі слобідські ікони з побутовими елементами<sup>lxii</sup>. За словами вченого, «такі малюнки відображали релігійне почуття. Вони водночас становлять великий побутовий інтерес, оскільки яскраво свідчать про те, як уявляли собі слова акафіста» [444:224].

Цього ж 1918 р. з'являється оглядова замітка М. Сумцова «Наука й мистецтво». У ній автор констатує активний розвиток науки в Харкові, в результаті чого відбулось підвищення рівня грамотності, розвитку літератури, пісенного мистецтва у XVIII ст. Під час аналізу мистецтва вчений акцентує на важливості діяльності архітектурно-художнього відділу при Харківському літературно-художньому гурткові (кер. С. Васильківський), підкреслюючи його вагоме значення для розвитку вітчизняної культури. Також науковець вказує на важливість «новоприбавляючих класів» при Харківському колегіумі (з 1768 до 1798 рр.) по живопису, малюванню та будівництву, першим вчителем яких був академік І. Саблуков, називає імена живописців, котрі з часом стали відомими слобожанськими художниками – Д. Безперчий, Є. Колтуновський, Карпов та інші [449:189–190].

Таким чином, попри широке коло наукового інтересу М. Сумцова (переважно з етнографічної тематики), немало наукових праць вченого свідчать про його зацікавлення, яке, головним чином, було прикуте до вітчизняного мистецтвознавства [199:17]. Аналіз його мистецтвознавчої спадщини свідчить, що науковий спадок М. Сумцова XIX–XX ст. базується переважно на дослідженні народного та декоративно-ужиткового мистецтва, пам'яток місцевої старовини Слобожанщини, шевченкіани та вивченні творчості сучасних мистців [Рис. 3.19].

3.2.2. *Українське мистецтво в працях О. Білецького.* До наукового інтересу Олександра Білецького<sup>lxiii</sup> належить певна кількість наукових розвідок, присвячених мистецтвознавству. Суттєво на формування мистецтвознавчого інтересу О. Білецького [Рис. 3.20] вплинули лекції Є. Редіна з історії мистецтв. Тому очевидно, що провідні теми наукових праць вченого мистецтвознавчого

спрямування – висвітлення творчості Є. Редіна-візантиста та спроба визначити його місце серед інших дослідників цієї галузі. Так, 12 квітня 1909 р. на засіданні історико-філологічного товариства О. Білецький зачитав доповідь «Є. К. Редін як історик візантійського мистецтва», яка згодом була розгорнута в інших публікаціях [199:19–20]. Завдання доповіді – «якомога повніше висвітлити Є. Редіна – вченого-візантиніста, послуговуючись його друкованими працями з історії візантійського мистецтва, і з'ясувати, яке місце посідав Є. Редін серед інших дослідників у цій галузі». Вчений відзначає у Є. Редіна «глибоку освіченість у питаннях історії візантійського мистецтва», котрий визначив особливість равенських пам'яток, які, на його думку, належать до «пам'яток візантійського мистецтва на італійському ґрунті з впливом західних взірців» [190:17]. На думку С. Побожія, його публікація – «прекрасний взірець вишуканого стилю Білецького, його образного мислення» [190:17].

Як відомо, статтю та доповідь О. Білецького тепло сприйняло наукове оточення, здійснено критичні відгуки російських та іноземних вчених про праці Є. Редіна з візантієзнавства, їх групування, виявлення загального значення [190:18]. С. Побожій підкреслює, що першими друкованими розвідками О. Білецького були саме мистецтвознавчі праці. Це було пов'язано із тим, що у той час науковці не обмежувались однією галуззю гуманітарного знання, а залучались до інших, зокрема й до історії мистецтв. У працях О. Білецького з теорії та історії літератури є звернення до історії мистецтва. Так, вивчаючи творчість Шевченка-поета, науковець досліджує і його мистецьку спадщину. Оскільки узагальнюючої праці про Шевченка-митця не існувало, О. Білецький намагався усунути цю проблему [190:18].

Учений, будучи членом ХІФТу, брав участь у підготовці ХІІ Археологічного з'їзду (1902 р.) (а також наступних), тому, безумовно, його значно зацікавлювало слобожанське мистецтво [190:16]. Відгуком на виставку, що проходила під час ХІV Археологічного з'їзду (1908, Чернігов), стала стаття «Відділ церковної старовини на ХІV Археологічному з'їзді в Чернігові»<sup>lxiv</sup> (1909). Її мета – визначення новизни матеріалів, порівняно з тими, що були представлені на попередніх трьох з'їздах, які

проходили в Україні. О. Білецький намагається в'яснити суть «південно-руського мистецтва XVI–XVIII ст.» та якими шляхами повинно здійснюватися його дослідження [190:16]. Вчений аналізує ікони, визначаючи їх датування та типи. Так, окреслюючи погляди трьох вчених – Є. Кузьміна, М. Покровського та М. Петрова – О. Білецький подає і свою точку погляду: погоджуючись з М. Петровим та Є. Редіним, визнає впливи заходу на українське мистецтво. окреслює чіткі перспективи вивчення цього явища, яке на тому етапі полягало у з'ясуванні впливів та знаходженні оригінального в накопиченому матеріалі [190:16]. Вчений підкреслює важливість дослідження ікони та її фахової атрибуції, вважаючи, що датовані «ікони є тими віхами, які надають орієнтири дослідникам під час вивчення тих чи інших пам'яток мистецтва і культури взагалі» [196]. Водночас науковець наголошує: «історія руського мистецтва ще далека від узагальнень і будь-яке нове дослідження та збирання подробиць можна тільки вітати» [316:504]. За твердженням С. Побожія, теоретичні положення О. Білецького набули підтвердження в сучасному мистецтвознавстві, зокрема в процесі вивчення давнього малярства [190].

Новий етап мистецтвознавчих роздумів О. Білецького пов'язаний із Ф. Шмітом. З ним вченого пов'язувала робота на Вільному факультеті мистецтв, де науковець читав лекції з історії літератури. До речі, у Ф. Шміта та О. Білецького були схожі думки щодо взаємозв'язку історії літератури та історії мистецтва. О. Білецький прийняв ідею Ф. Шміта про синтетичну історію мистецтв, оскільки «прагнення синтезу імпонувало йому і було основною ознакою методологічних пошуків Білецького-літературознавця» [190:17].

1919 р. учений написав рецензію на книгу Ф. Шміта «Искусство древней Руси-Украины» (1919) під назвою «На захист національної святині» (1919), де погоджується з Ф. Шмітом щодо кавказьких впливів на архітектуру та мозаїку Київської Русі, однак піддає сумніву деякі положення, зокрема про наслідування та «перероблення» давньоруським народом художньої спадщини Візантії, «для якої, за Ф. Шмітом, були характерні чіткі лінії, що уособлювали прагнення митців передати догмат у всьому його ідейному змісті, а на Русі спостерігається

відсутність таких ліній, а значить, і логіки, і наявність ніби багатобарвного килима, без певного візерунка» [190:17]. Дослідник наголошує: ця наукова праця є чи не найпершим дослідженням мистецтва Київської Русі.

### **3.3. Мистецтво Слобожанщини в мистецтвознавчій діяльності протоієрея П. Фоміна**

Петро Фомін <sup>lxv</sup> (1866–1938) [Рис. 3.21] – дослідник церковного мистецтва, послідовний сподвижник Є. Редіна, Ф. Шміта та С. Таранушенка. Відомо, що він був членом попереднього комітету з підготовки до XII-го Археологічного з'їзду, де відбулося знайомство з мистецтвознавцями Н. Кондаковим, Є. Редіним. Окрім богословських праць, його науковий доробок містить дослідження, присвячені вивченню церковних старожитностей Слобідської України. Серед перших – «Памятники Харьковской старины: с. Каплуновка / Богодуховский уезд» (1894) та «Культурно-исторический памятник современной церковной архитектуры: Благовещенская церковь» (1901) [18]. Наприкінці XIX ст. кількість друкованих праць, присвячених релігійному мистецтву Слобожанщини, значно зросла, і вони мали поглиблено аналітичний характер. Результати досліджень історії слобожанського іконопису, його регіональних особливостей набули відображення у багатьох наукових розвідках: «Каталог XII археологического съезда в Харькове» (М, 1902), «Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII археологического съезда» (Х, 1902), «Церковные древности Харьковского края» (Х, 1916) [Рис. 3.22, Рис. 3.23] П. Фоміна і деяких інших. XII археологічний з'їзд, ставши визначним явищем в мистецькому житті Харкова, відіграв важливу роль в дослідженні слобожанського іконопису. Вчені, котрі брали участь в організації з'їзду, провели величезну роботу щодо вивчення релігійного малярства Слобожанщини і довели існування специфічної регіональної школи в українському мистецтві, показали, що основний напрям у слобожанській іконографії пов'язаний із західноєвропейським впливом в регіональному відтворенні. Харківські вчені

Є. Рєдін, М. Сумцов, П. Фомін, В. Нарбеков були першими, хто звернув увагу на специфічну місцеву іконографію, хто осмислив іконопис Слобожанщини як оригінальне явище духовної культури цього краю та виокремив головні іконописні осередки [17].

З публікації Л. Качемцевої дізнаємося, що «11 травня 1912 р. архієпископом Арсенієм було затверджено статут Харківського єпархіального церковно-археологічного товариства (ХЄЦАТ) та музею при ньому. Головні завдання товариства – здійснення церковно-археологічних досліджень, збереження та вивчення церковних старожитностей. Урочисте відкриття товариства відбулося 19 травня 1913 р. Завідуючим музеєм став протоієрей кафедрального Благовіщенського собору П. Фомін» [89]. Під час урочистостей з нагоди відкриття музею, П. Фомін у своїй промові підкреслив, що «створена нова єпархіальна установа – суто наукова. Її метою, згідно з прийнятим статутом, буде пошук, охорона, вивчення церковних старожитностей краю і на цій основі розвиток церковної історії і археології Харківської губернії» [17:8]. Так, П. Фомін активно розпочав вивчення церковних старожитностей Слобідської України. «При першому і єдиному директорів музею П. Г. Фоміну здійснювалася активна робота з облаштування музею, комплектування колекцій, обліку, споряджувалися експедиції для пошуку та збирання церковних пам'яток» [47:29)].

Важливо відзначити, що як завідувач музею П. Фомін проводив бесіди та екскурсії з учнями, здійснював практичні заняття [47:29]. Діяльність обраної з членів створеного ХЄЦАТ комісії, до якої увійшли сам П. Фомін, М. Уваров, М. Вербицький, молоді Д. Гордєєв та С. Таранушенко, була спрямована на наукове вивчення церковних старожитностей краю та України загалом. Зокрема він був організатором польових розвідок (наукових експедицій) селами і містами України (переважно Слобожанщини, а також Київської, Волинської, Подільської губерній), під час яких фіксувалися архітектурні пам'ятки і церковні старожитності. Погоджуємося з думкою С. Бахтіної: «експедиції ХЄЦАТ по повітах Харківської губернії надали дуже цінну інформацію і водночас підтвердили, як багато втрачено безцінних старовинних дерев'яних храмів, церковного начиння. На жаль, в

Харківській губернії не існує колекціонерів серед духівництва та світських осіб, котрі б зібрали документи, креслення, знімки, які відсутні навіть в архіві Харківської духовної консисторії» [17:9].

Важливим напрямом наукової діяльності П. Фоміна стало не лише вивчення дерев'яних церков та печерних храмів, але й робота з їх охорони. Так, втручання членів товариства і особисто П. Фоміна, які фіксували, описували пам'ятки, встановлювали охоронні дошки тощо, зупинило не одну перебудову («спотворення») давніх храмів.

П. Фомін був цензором єпархіального богословсько-філософського журналу «Вера и разум», публікував на його сторінках науково-популярні замітки з історії церковних старожитностей Харківщини. Підсумком перших років мистецтвознавчої діяльності стала праця «Церковные древности Харьковского края: историко-археологический очерк» (1916), яка, за твердженням П. Фоміна, є першою спробою систематичного вивчення церковних старожитностей. Дослідження базувалося на археологічних матеріалах, зібраних у церковному відділі музею Харківського університету та єпархіальному церковно-археологічному музеї, участь у збиранні яких він брав особисто [521]. У означеній праці «проаналізовано стильові особливості храмової архітектури. Сформульовано висновок про оригінальність форм українського зодчества. Це насамперед стосувалося дерев'яних храмів Харківщини XVII–XVIII ст., за взірцем яких споруджено і кам'яні церкви. Науковець зазначав, що українські храми Харківщини, порівняно з церковним зодчеством інших частин України, малодосліджені, та осуджував некваліфіковані перебудови та ремонти таких пам'яток» [89:45].

П. Фомін зазначав, що «церковне українське мистецтво, безумовно, складалося з різнорідних елементів. Визначити їх – справа необхідна, але і нелегка. Можливо, в Малоросії воно ніде не зазнавало такого перехресного впливу різних загальнопобутових течій, як у нашій губернії. Тут поєднались місцева народна творчість з московським впливом, польським, західноєвропейським: у сфері мистецтва простежуються і старообрядницькі впливи, завдяки яким у нашій країні

з'явилося багато дуже давніх і типових ікон, хрестів, рукописних та стародрукованих книг» [521].

У публікації «Церковные древности с. Бездрик Сумского уезда Харьковской губернии» П. Фомін детально описує Архангело-Михайлівську церкву, що являє собою тип трикупольної споруди. За словами П. Фоміна, найціннішим у церкві є іконостас, який «являє собою єдину рідкість у нашій єпархії. Іншого, такого ж давнього і настільки стильного, до того ж гарно збереженого іконостасу у нас ніде у єпархії немає» [520]. Зважаючи на це, науковець подає детальний опис іконостасу. Так, аналізуючи живописну мову іконопису цього іконостасу, автор визнає його подібність з іконописом кінця XVII ст. з Двурічного Кута (Харківського повіту), який розміщувався у Харківському університетському музеї. П. Фомін стверджує: «повна подібність типів, краса ликів, яскравість фарб примушує відносити ці обидва іконостаси до одної школи. Однак наш іконостас значно перевершує Двурічанський ступенем своєї високої художності» [520]. Осмисливши існуючу інформацію про іконостас, автор вказує, що він був взятий з дерев'яної Архангело-Михайлівської церкви Сумського Успенського монастиря. «Особливість роботи, різьблення, загальний малюнок і староукраїнський стиль іконостасу дозволяють долучити його до кінця XVII ст.» [520].

Автор фокусує увагу на стані іконостасу (від південної частини верху відвалилися медальйонні зображення пророків, подекуди відсутні різьблені колонки), порушує питання про необхідність встановити стійкість іконостасу, міцність його фундаменту (17:11). Дослідники акцентують, що П. Фомін, схоже, єдиний в єпархії на той час (тривала Перша світова війна) говорить про необхідність зберегти іконостас. Отже, підкреслюючи високу цінність цього іконостасу, дослідник наголошує на прийнятті відповідних заходів з метою охорони та збереження цієї пам'ятки мистецтва [520]. Підсумовуючи вищесказане, процитуємо С. Бахтіну: «Петро Георгійович Фомін своє життя присвятив пам'яткоохоронній діяльності: виявленню, вивченню, охороні пам'яток церковної старовини. Він створив музейну колекцію, написав книги, статті про ці пам'ятки. Він вірив, що пам'ятки церковної старовини, які залишили нам у спадщину

попередні покоління, ми повинні зберегти. Він вірив, що написані ним книги привернуть увагу до пам'яток і допоможуть їх зберегти...» [17:13].

### **Висновки до розділу 3.**

1. Представники «старшого» покоління харківської школи мистецтвознавства поповнили українське мистецтвознавство дослідженнями про давньоруське та середньовічне мистецтво, а також про вітчизняне мистецтво (зокрема Слобожанщини). Здійснений ними опис та атрибуція пам'яток, їх систематизація, аналіз, визначення оригінальних творів, долучення у науковий обіг цінного фактичного матеріалу стало важливим кроком для подальших наукових досліджень.

2. Є. Редін, використовуючи у своїх розвідках метод детального аналізу, дослідив храмові споруди Києва (зокрема Софійського собору) та пам'ятки церковного мистецтва Харкова, зібравши унікальну колекцію світлин. Значне місце у його науковому доробку посідає вивчення давньоруського та староукраїнського (переважно середньовічного) сакрального мистецтва, а саме іконопису, який він поглиблено вивчав, визначаючи регіональні особливості. Є. Редін є одним з перших науковців, котрий здійснив спробу мистецтвознавчого аналізу ікон Слобожанщини, порушивши таким чином питання наукового вивчення українського мистецтва.

3. Основним напрямом наукової діяльності Ф. Шміта у Харкові було давньоруське мистецтво. Суттєво посприяли накопиченню інформації про українське мистецтво дослідження Софійського собору. Учений розробив оригінальну концепцію походження українського мистецтва, у якій визначив вплив Кавказу на великокняжу архітектуру. З часом мистецтвознавець розпочинає студіювати теорію мистецтв. Саме Ф. Шміт став фундатором харківської мистецтвознавчої школи, консультував під час написання перших у Харківському університеті дипломних робіт з мистецтвознавчої тематики.



4. До наукового інтересу М. Сумцова належало вивчення предметів старовини, українських архітектурних споруд, народного мистецтва, зокрема сакрального мистецтва – українського іконопису. Учений першим порушив питання про необхідність дослідження пам'яток сакрального живопису козацької доби та визначив особливості українського малярства XVII–XVIII ст., акцентуючи на національно-побутових елементах, посприяв збиранню, збереженню та дослідженню творів народного мистецтва, створенню їх колекції. Важливим кроком у розвитку харківського мистецтвознавства стало дослідження М. Сумцовим творчості Т. Шевченка. Учений осмислив невідомі раніше питання, присвячені Кобзареві (проаналізував творчість художника як гравера та живописця на прикладі втрачених на сьогодні картин). Крім того, науковець цікавився сучасним мистецтвом, здійснював мистецьку критику на основі оглядів виставок, висвітлення діяльності харківських науковців.

5. О. Білецький, будучи передусім літературознавцем, написав невелику кількість мистецтвознавчих публікацій. Він досліджував творчість Т. Шевченка та особливості південно-руського мистецтва XVI–XVIII ст., зокрема ікони. Серед його публікацій важливе місце посідають розвідки про наукові здобутки Є. Редіна.

6. Вагомий внесок у дослідження регіонального мистецтва здійснив П. Фомін. Зокрема він досліджував церковні старожитності Слобожанщини, дерев'яні церкви та печерні храми. Вчений з'ясував особливості храмової архітектури, сформулював висновок про оригінальність форм української архітектури, відзначив їх особливості. Крім того, науковець досліджував релігійне малярство Слобожанщини, наголошуючи на існуванні специфічної регіональної школи у вітчизняному мистецтві; здійснював необхідні заходи щодо збереження іконостасів.

## РОЗДІЛ IV.

### ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ПРАЦЯХ ПОСЛІДОВНИКІВ ФЕДОРА ШМІТА

#### 4.1. Проблематика українського мистецтва в наукових розвідках учнів Федора Шміта

*4.1.1. Регіональне та давньоруське мистецтво в працях Д. Гордєєва.* Дмитро Петрович Гордєєв (1889–1968) [Рис. 4.1.] – вихованець харківської школи мистецтвознавства, послідовник професора Ф. Шміта<sup>lxvi</sup>. Відомо, що Д. Гордєєв за студентських років почав активно займатися науково-пошуковою роботою. Завдячуючи плідній співпраці з молодими художниками кола Є. Агафонова [Рис. 4.2], неабиякий інтерес у Д. Гордєєва-студента викликали актуальні питання сучасного мистецтва. У зв'язку з цим слід відзначити його доповідь, присвячену 150-річчю Російської художньої академії, яка була прочитана ним наприкінці 1912 р. в Харкові у літературно-художньому гурткові. Зміст вказаної доповіді, на думку Л. Савицької, «...пов'язаний з духом антиакадемізму, який отримав Д. Гордєєв від Агафонова і який був осмислений на історичному матеріалі в роки навчання в Харківському університеті у Ф. Шміта. Д. Гордєєв аналізував академізм як художній напрям, сформований укладом життя абсолютистської, монархічної держави» [218:300]. Згідно з Л. Савицькою, він пов'язував академізм з мистецтвом виключно минулого часу, не розуміючи його заслуги перед теперішнім, стверджував, що в нього немає майбутнього [218:300].

Активно друкувати свої наукові розвідки з історії мистецтва вчений починає з 1913 р., коли після завершення університету з дипломом I ступеню молодий науковець, за сприяння Ф. Шміта, став асистентом при кафедрі теорії і історії мистецтва для здобуття наукового звання. У цьому ж році він представив конкурсний твір, написаний спільно з В. Третьяковим, на оголошену історико-філологічним факультетом тему «Деїсус у візантійському і російському

мистецтві», за що здобув велику золоту медаль. Професор Ф. Шміт написав позитивний відгук на згадану роботу, зауваживши, що попри незначні недоліки<sup>lxvii</sup>, вона є грамотно написаною, з численним зібраним осмисленим матеріалом, із власним визначенням терміну «деісус» та цінними висновками для наукового світу [540:1–4]. Саме з цього часу визначається основний напрям досліджень науковця, пов'язаний з вивченням мистецтва православних країн візантійського світу.

У 1915–1916 рр. Д. Гордєєв разом з професором Ф. Шмітом здійснює польові дослідження, збираючи цінні експонати українського мистецтва для музею. Зокрема у 1915 р. під керівництвом Ф. Шміта відбулась експедиція до Києва з метою огляду придніпровських пам'яток великокняжої доби [66:13–18]. У цьому ж році за завданням Харківського університету науковець вивчає мозаїки Софійського Собору в Києві.

Д. Гордєєву був притаманний педагогічний хист. Відзначимо прочитану ним лекцію 11 лютого 1916 р. в Харківському товаристві художників на тему «Давньоукраїнське мистецтво» [22:384]. Окрім того, він в університеті читав курс «Історія християнського мистецтва», у якому акцентував на актуальності вивчення пам'яток культури близькосхідних народів, наголошуючи, що твори мистецтва Вірменії і Грузії є важливим матеріалом для осмислення візантійських впливів [22:384].

Через певні обставини у Д. Гордєєва обмаль наукових праць, присвячених українському мистецтву. У харківський період він активно займається вивченням та збереженням давніх мистецьких творів і пам'яток архітектури. Як свідчить сам Д. Гордєєв [Рис. 4.3], його перші друковані праці присвячувались архітектурним пам'яткам Харкова, колекціям історичних реліквій, окремим старовинним речам.

У 1914 р. він разом з колективом харківських діячів працював над виданням путівника для туристів та гостей Харкова – «Харьковское зодчество». У результаті ним пророблена вагома частка дослідницької роботи. Окрім екскурсій основними музеями Харкова, мистецтвознавець написав ґрунтовний розділ, присвячений описам визначних архітектурних пам'яток міста, поданих у путівникові в хронологічному порядку. Найдокладніше мистецтвознавець описує харківські

споруди, створені відомими архітекторами Є. Васильєвим, А. Тоном та іншими у XIX ст. Втім, особливо ґрунтовно Д. Гордєєв аналізує пам'ятки архітектури, зведені О. Бекетовим на межі XIX–XX ст. Науковець описує споруди, витримані у нових для міського ансамблю Харкова стилях. Зокрема Дмитро Петрович відзначає найяскравіші взірці ампіру (Російсько-азіатський банк архітектора Піскунова) та модерну (адміністративний корпус ХДАДМ архітектора К. Жукова). Науковець акцентує на будівлях XIX ст., для яких притаманні офіційні національно-народницькі тенденції відродження візантійсько-руських форм, вважаючи Вознесенський храм кращим взірцем вказаного стилю [336:21–23]. Підкреслюючи важливе значення діяльності архітекторів у розбудові міста, дослідник стверджує, що для більшості міських будівель властива «мілка пишність декоративних прийомів в дусі ренесансу та бароко при певній важкуватості мас» [336:21–22]. Таким чином, матеріали «Харьковского зодчества» стали одним з перших путівників з архітектури Харкова. Д. Гордєєву вдалося не лише створити короткий опис історії харківської архітектури, який став підґрунтям для подальших досліджень, але й закласти необхідну базу для власної майбутньої роботи з архітектурними пам'ятками.

У 1914 р. Д. Гордєєв пристав на пропозицію М. Сумцова передрукувати у «Віснику історико-філологічного товариства» колективну працю (Є. Агафонов, Б. Руднєв, Д. Гордєєв), присвячену пам'яті Д. І. Безперчого. Так, Дмитру Петровичу належить розвідка «Материалы для художественной летописи г. Харькова» [Рис. 4.4], завдання якої – не створення єдиної статті, а, за словами Д. Гордєєва, саме публікація маловідомих фактів педагога, що зумовило певну «мозаїчність». Ця праця містить інформацію про біографію митця Д. Безперчого, характеристику його творчої особистості, спогади Є. Агафопова та листи художника Г. Семірадського до свого вчителя [338]. Мистецтвознавець пояснює відсутність єдиної інформації про творчу діяльність художника в наявних публікаціях, вияснивши для цього хронологічну послідовність спілкування з художниками. Він з'ясував причину протиріч та вніс ясність стосовно творчої особистості. Водночас дослідник упорядкував каталог робіт митця (серія рисунків,

виконаних сепією та чорнилами, акварельні твори із зображенням людини, акварельні малюнки букетів квітів та пейзажі), вказавши на їх місцезнаходження. Таким чином, можемо впевнено ствердити, що вказана праця є важливим підсумковим дослідженням про творчість харківського художника і педагога [338].

Науковий злет Д. Гордєєва був доволі стрімким. Буквально за три роки він досяг значного підвищення. Якщо 1 січня 1915 р. в університеті науковця обрано молодшим асистентом кафедри, то з травня 1918 р. він вже виконував обов'язки старшого асистента факультету. Окрім того, йому доручили посаду зберігача фондів університетського Музею красних мистецтв і старожитностей.

Д. Гордєєвим була рецензована ювілейна збірка – «Дмитрию Васильевичу Айналову от учеников к двадцатипятилетию его ученой деятельности» (1915 р.). Вона починається зі складеного Дмитром Петровичем списку праць Д. Айналова, а далі подані статті його учнів, які пов'язані єдністю школи та творчих уподобань, що підтверджує наявність школи візантистів. На думку Дмитра Петровича, характерною ознакою діяльності Д. Айналова є не лише видання багатьох наукових праць, а й, головним чином, створення власної школи послідовників. За визначенням Д. Гордєєва, вказана робота відзначається внутрішньою єдністю змісту, що відрізняє її від багатьох ювілейних та пам'ятних збірок [335].

З 1916 р. провідною темою для науковця стає дослідження кавказького мистецтва. Зацікавленість мистецтвом країн візантійського кола привернула увагу молодого вченого і до давніх грузинських та вірменських архітектурних пам'яток. Тому в результаті захоплення живописом і архітектурою вірменських та грузинських храмів дослідник почав працювати над вивченням та дослідженням першоджерел з історії середньовічного мистецтва Грузії та Вірменії<sup>lxviii</sup>. Так, з 1916 р. відбулось кілька поїздок на Кавказ, традиція яких, за свідченням С. Побожія, була започаткована ще у 1910-х рр. в Харківському Імператорському університеті Ф. Шмітом<sup>lxix</sup> [199:24].

Кінець весни 1930 р. для Д. Гордєєва був дуже активним через постійні відрядження та експедиції. Так, відомо, що 15 травня науковець досліджує вал та робить знімки Олексіївської фортеці, на місці якої незабаром мали збудувати

дорогу [22:398]. З власного блокноту Дмитра Петровича ми дізналися, що з 28 травня по 6 червня він та інші науковці перебували у відрядженні в Києво-Печерській Лаврі м. Києва. Д. Гордєєв досліджував пам'ятки та розписи, які розміщувались на території Лаври, а саме: обстежив Троїцьку церкву та вивчав розписи у церкві Спаса на Берестові. Результатом виконаних ним робіт стали доповіді: «К вопросу о привлечении кавказских материалов при изучении наших памятников великокняжеской и монгольской эпох» та «Деякі спостереження щодо схеми розпису церкви Спаса на Берестові» [568:13–136].

Отже, коло наукових інтересів Д. Гордєєва [Рис. 4.5] не обмежувалося окремою теоретичною проблемою чи історичним періодом, що зумовлено активною життєвою позицією. Значну частину наукових праць становлять дослідження, написанню яких посприяло осмислення знайдених матеріалів польових експедицій або нових поповнень музейних колекцій. Починаючи свій науковий шлях з візантистики та давнього українського мистецтва, вчений розпочинає вивчення східного – кавказького мистецтва. Продовжуючи традиції свого вчителя і наставника Ф. Шміта, він зробив вагомий внесок у розвиток мистецтвознавчої науки [74:23–32].

1933 р. науковця заарештовано [Рис. 4.6, 4.7] у справі «Жупани», а 1934 р. – репресовано<sup>lxx</sup>. Після відбування покарання Д. Гордєєв, не маючи можливості їхати до Харкова, повернувся до Грузії, де на той час проживала його родина.

*4.1.2. Декоративно-ужиткове народне мистецтво в працях Є. Берченко та О. Берладіної.* Основною сферою наукової діяльності Є. Берченко<sup>lxxi</sup> стало українське народне мистецтво, а саме народний декоративний розпис Катеринославщини. З метою вивчення народного настінного малювання протягом 1925-1928 рр. вченою здійснено кілька наукових експедицій на Катеринославщину<sup>lxxii</sup>, результатом яких стала повноцінна база наукового матеріалу для подальшого опрацювання: полотна з розписами (розписи майстринь на прогрунтованій основі), світлини розписів та інтер'єрів хат, селянок за роботою – ілюстрація процесу малювання хати. Водночас Євгенія Василівна записувала

зібрану інформацію про майстринь, технологію розпису, його техніку, історію побутування мальовок, відомості про окремі твори [78:63–66].

Розвідка «Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині» (1927) [Рис. 4.8] з'явилася як результат аналізу накопиченого авторкою матеріалу. Публікація містить цікаву інформацію про досліджені композиційні схеми різних видів мальовництва, технічну специфіку розписів, вживану орнаментальну мотивіку та її значення. Також Є. Берченко зазначає відмінності у застосовуванні (розміщенні) розписів у хатах та в будівлях господарського призначення, наводить список матеріалів, якими користуються народні майстрині, та розкриває особливості їх виробництва [322].

Значна частина зібраної Є. Берченко колекції настінного розпису (214 оригіналів та 50 світлин) у 1928 р. експонувалася в ленінградському Державному російському музеї. Доля представлених на виставці матеріалів теперішнім дослідникам не відома, але ми знаємо про них з супровідного каталогу «Виставка українського народного живопису (розписи хат)», який до того ж вміщує аналітичну статтю Є. Берченко. Результатом «польових» досліджень, які провадилися переважно для поповнення музейної колекції, став методичний посібник для музейників «Як збирати матеріал до настінних розписів» (1928), який, на думку Ю. Смолія, у свій час виступав «програмою з вивчення українського настінного розпису» [234:40].

Упродовж 1920-х рр. Євгенія Василівна активно досліджувала петриківське малювання, яке з'явилося на Дніпропетровщині у XVII ст. Слід зазначити, що науковиця була однією з перших вчених, котра зацікавилась петриківським народним розписом<sup>lxxiii</sup>, виникнення та формування якого, на думку вчених, відбувалося на основі селянського хатнього стінопису. Про особливості малювання Петриківки авторка зазначає у вищевказаній монографії та декількох статтях. Однак про цю сторінку її наукової розвідки сучасні дослідники петриківського розпису здебільшого не згадують [322:71].

Зростання інтересу до цього питання пояснюється тим, що на той час народні розписи хат стали особливо раритетним фактом. На думку Є. Берченко,

розмальовування українських хат поступово зникало, тому автор намагалась зафіксувати та проаналізувати наявні пам'ятки народного хатнього малювання<sup>lxxiv</sup>. Авторка підкреслює, що до неї дослідники «не звертали жодної уваги» [322:71] на цю галузь українського народного живопису, тому на той час відповідної фахової літератури не існувало. Виняток становлять розвідка К. Широцького «Очерки по истории декоративного искусства Украины», де один невеликий розділ стосується означеного питання [322:71], та одиничні етнографічні праці, у яких стисло згадуються розписи народного монументального декоративного розпису. Тому, безперечно, наукові розробки Є. Берченко на тему народного монументального хатнього розпису цінні для сучасного українського мистецтвознавства.

Дослідження монументальних народних декоративних розписів продовжилось у першій частині монографії «Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. Зошит I. (Дніпропетровщина)» (1930) [Рис. 4.9]. Праця Є. Берченко, присвячена українському народному малюванню, стала одним з перших дослідів у цьому напрямі. Її результати базуються на мистецтвознавчому аналізі матеріалів, зібраних на території Дніпропетровщини протягом згаданих вище польових досліджень. У монографії ґрунтовно проаналізовано особливості орнаментальних стінописів народних майстринь, основні мотиви та композиційні схеми розпису інтер'єру (зокрема стелі та печі) та екстер'єру хати [Рис. 4.10, 4.11, 4.12]. Монографія завершується додатком «Стислий огляд розмальовання по окремих округах і селах», який доповнює монографію невикористаними в ній цікавими матеріалами [322].

У розділі «Малювання» з книги «Історія декоративного мистецтва України» автори Ю. Смолій та Н. Студенець, постійно посилаючись на Є. Берченко, зазначали, що зібрані нею матеріали «дозволяють визначити склад основних фарб, їхні колористичні показники, художні якості та ареали поширення» [84:259].

У 1934 р. Є. Берченко репресовано, а подальша доля її невідома [302:35]. Надруковано лише першу частину її монографії, відсутність наступних праць пояснюється політичною ситуацією того часу.



Таким чином, Є. Берченко – одна з тих дослідників, котрі в складний час закладали фундамент для розвитку вітчизняної науки про народне мистецтво. Вона заповнила прогалину, яка існувала у тогочасному народному мистецтві, та надала імпульс для подальших пошуків у цій галузі. Дослідження науковиці з українського народного настінного малювання і нині є цінним джерелом вітчизняного мистецтвознавства [73:125–127]. Наукова діяльність Є. Берченко, як й інших збирачів народного мистецтва, «заохочувала майстринь розширювати свій творчий діапазон», що проявлялося у появі «відмінних від хатнього малювання робіт – так званих «пейзажів», «портретів», «фігурних композицій», які тяжіли до станкового малювання [235:10]. Загалом для наукових публікацій Євгенії Василівни характерні «дослідницький хист, тяжіння до логічних побудов і чіткого мистецтвознавчого аналізу в роботі з конкретним матеріалом» [235:39].

Одним з представників харківського мистецтвознавчого осередку була Оксана (*Ксенія*) Якимівна Берладіна [Рис.4.13], ще одна учениця Ф. Шміта<sup>lxxv</sup>. Науковиця вивчала переважно грузинське та українське гаптування XVII–XIX ст., а також осетинський народний орнамент [191:53]. Згідно з «Краєзнавчою роботою в Харкові і на Слобожанщині» О. Федоровського, Оксана Берладіна в Харкові почала вивчення українського ікономалярства [268:192].

У харківський період вона досліджувала переважно орнаменти народного вбрання та літургійного шиття, результатом чого стали кілька наукових публікацій. Нам відома стаття «Матеріали з історії українського образотворчого гаптування», що друкувалася як відбиток наукових записок науково-дослідної кафедри історії української культури. Тематика дослідження була для вченої новою, оскільки раніше вона займалася мистецтвом кавказького регіону. О. Берладіна зазначає, що художні пам'ятки гаптування, яке завжди було популярне в Україні, до початку ХХ ст. збереглися у сотнях примірників, які наявні у церквах та монастирях, а тепер долучаються до музейних колекцій. Тому, на думку дослідниці, цей матеріал потребує негайної наукової обробки [319:389].

Характеризуючи гаптування, О. Берладіна вказує, що твори зазвичай були дарунком до церков та монастирів, підтвердженням чого є їх підписи з датами. Такі

датовані пам'ятки є цінним надбанням для українського мистецтва. Оскільки фахової літератури з обраної проблематики мало, тому О. Берладіна розпочала здійснювати облік пам'яток, аналізувати матеріал. За її словами, ця публікація – це лише спроба розібратися в пам'ятках українського образотворчого шитва. Наукова розвідка ґрунтується на колекції гаптування з колекцій Полтавського музею, Лаврського музею (Київ), Округового музею (Катеринослав), Чернігівського музею та Державного українського музею мистецтва у Харкові [319:389].

Здійснений огляд колекції виявив, що хронологічні межі експонатів датуються XVII–XX ст., з яких на кожне десятиріччя припадає по 1-3 підписні пам'ятки. О. Берладіна простежує зміну стилістичних форм і технічних засобів цього виду мистецтва за увесь вказаний вище час. Проте рамки публікації дозволяють лише намітити загальну лінію трансформації гаптування, уникаючи другорядних подробиць. Водночас виконаний аналіз стилістичних форм стосується і орнаменту, який у художньому шитві постає у складному та багатому вигляді, тому його розгляд потребує окремого розділу [319:390].

Так, вчена проаналізувала матеріал та техніку гаптування, здійснила огляд пам'яток, докладно розглянувши композицію та рух, шитво загалом. На основі українського гаптування О. Берладіна доводить, що в XVII ст. у стилістичних формах гаптування домінують традиції «візантійського мистецтва»; у шитві від середини XVII ст. намічається загальне відхилення стилю, характеру з перевагою ритмічних тенденцій – чітка геометризація фігури, абсолютно симетрична композиція й підпорядкування композиційному ритмові проблеми руху. Шитво XVII ст. можна беззаперечно назвати гаптувальним мистецтвом, оскільки вишивка створює саме ті ефекти, яких можна досягти лише засобами гаптування [319:406]. Від кінця XVII ст. вбачається трансформування «візантійського» типу, превалювання форм західноєвропейського мистецтва. У XVIII–XIX ст. головного значення набувають форми західноєвропейського мистецтва, що привносить реалістичний тип фігури і новий репертуар поз та жестів і проблему руху. Крім того, стару техніку «лічбової» техніки золотного шитва замінюють нові засоби шитва за «картою», що дозволяє гаптарці позбавитися абстрактних розводів

прикріпи, а також надати цілком детальну опуклість поверхні. Що стосується гаптування XVIII–XIX ст., то тут образотворче шитво вже не є самостійним мистецтвом, стає імітаційним, тому О. Берладіна відзначає зникнення цього мистецтва [319:407]. Втративши оригінальне значення й перетворившись на коштовну імітацію, мистецтво гаптування швидко й неухильно занепало, що і підтвердили пам'ятки XIX–XX ст., для яких характерне повне огрубіння та виродження техніки [319:407–408]. Так, подальший розвиток художнього гаптування кінця XVII ст. характеризується поступовою трансформацією прийомів гаптування та переходом шитва з мистецтва самостійного до мистецтва наслідувального, що у XX ст. призводить до повного занепаду гаптування [191:53]. Продовження дослідження українського гаптування здійснено в окремій розвідці, присвяченій двом пам'яткам образотворчого шитва з харківських колекцій, де О. Берладіна окреслила стилістичні зміни в українському гаптуванні та виклала відомості про технічні засоби гаптування, отримані від старих гаптарів [303].

Наукову обізнаність О. Берладіної підтверджує й ще той факт, що вона була у складі авторів підготовленого рукопису «Нарис історії українського мистецтва», який, як відомо, не надруковано [111]. Зважаючи на вищесказане, О. Берладіна здійснила значний вклад не лише у розвиток харківського мистецтвознавства, а й інших країн, тому її ім'я має посісти належне місце в історії вітчизняного мистецтвознавства.

#### *4.1.3. Українське мистецтво у науковому доробку учениць Ф. Шміта.*

*В. Білецька (1894–1933).* Своєї актуальності не втрачають дослідження Віри Юхимівни Білецької – мистецтвознавця, етнографа<sup>lxxvi</sup>. Учена вивчала українську матеріальну культуру, народний одяг та фольклор, була знайома та листувалася з Д. Яворницьким, В. Петровим, В. Кравченком. Так, з листування Віри Білецької з Д. Яворницьким (1925 р.) відомо, що вона, на той час мешкаючи в Харкові, досліджувала український народний одяг, а в подальшому мала на меті розпочати вивчення етнографічної колекції українського одягу, який зберігався в музеї Д. Яворницького. Через чотири роки (1929 р.) дослідниця відвітувала щодо

зібраних нею матеріалів українського народного житла, одягу, засобів пересування та виробництва скринь [78].

Результати досліджень народного мистецтва, зокрема одягу, знаходимо у публікації В. Білецької «Вишиті кожухи в Богодухівській окрузі на Харківщині» (1927). Зацікавленість дослідниці такою тематикою спонукало поступове зникнення цієї галузі ремесла, що розпочалося на початку ХХ ст. і зумовлювалось пристосуванням до нових потреб українського селянства. Зокрема значну роль у тому відігравали вплив моди і культури та поширення фабричних матеріалів, розвиток промисловості. Крім того, поступово зникають білі вишивані кожухи<sup>lxxvii</sup>, як святковий одяг, оскільки, за словами В. Білецької, «їх вважають «мужицькими», «простими» й незручними з практичного боку, нездатними одягати до роботи, маркими» [324:63].

Саме тому В. Білецька вважала за необхідне дослідити вишиті кожухи, поки вони не зникли повністю. Так, вчена зазначала, що в межах будь-якої території (повіту, значної волості) домінував один тип узору, який незначно вирізнявся з-поміж інших. Це проявлялося у різному сполученні фарб (їх інтенсивності), тонкощах та ретельності виконання, розмірах та співвідношенні однієї частини вишиванки стосовно іншої [324:64]. Порівнюючи вишиті кожухи з окремого промислового пункту Харківщини, В. Білецька доходить висновку, що всі вони мають власний візерунок, за яким на ярмарку можна було одразу зрозуміти, з якої він території. Роздумуючи над тим, чому певній місцевості був притаманний лише один тип вишивки, мистецтвознавець знаходить пояснення цього в тому, що окремий тип «відповідав смаку цієї місцевості й являвся критерієм під час порівняння з вишиванками інших місць<sup>lxxviii</sup>» [324:64]. Втім, на думку науковиці, в досить віддалених поселеннях колишнього Богодухівського повіту, які межують з центрами інших повітів, трапляються інші візерунки вишиванок на кожухах [324:64].

Серед найпоширеніших фасонів вишитих кожухів вчена відзначає так звані кожух<sup>lxxix</sup> та кожущину<sup>lxxx</sup>, яка є найдавнішим типом, еволюцію якого досліджував Х. Вовк<sup>lxxxi</sup> [324:65]. Згідно з ученою, раніше кожухи вишивалися шерстяними

нитками, пофарбованими місцевими рослинними фарбами на зразок тих, які використовувалися для ткання килимів та вишитих рушників, а з часом почали застосовувати берлінський гарус. Гама кольорів – червоний, зелений, бузковий, рідше – синій [324:65]. В. Білецька ґрунтовно вивчає мотиви композиції на кожній окремій частині кожуха, акцентуючи на комірці як на головній частині кожуха, якому приділялося найбільше уваги [324:67]. Крім того, вчена відзначає зв'язок візерунка кожухів з весільними мотивами, пояснює роль кожуха у весільній обрядовості; визначає їх походження, зокрема в Україні, про які є згадки в «Слові про похід Ігорів». Наприкінці публікації окремим додатком вміщено «Програму до збирання відомостей про кожухи», що може знадобитись для подальших досліджень мистецтвознавців [324:68–70].

У 1929 р. В. Білецька публікує статтю «Українські сорочки, їх типи, еволюція та орнаментика», яка стала «першим ґрунтовним дослідженням, що було присвячено виключно українській народній сорочці» [42:6]. У науковій праці дослідниця подає власні класифікацію та типологію українських народних сорочок, розподіляючи їх на два типи – правобережний і лівобережний (типологія Ф. Вовка). Вчена намагається визначити окремі підтипи кожного типу сорочок. Крім того, В. Білецька акцентує на детальному описі крою, технік та композиційних схем оздоблення, а також сфер ритуально-обрядового використання сорочок на різних територіях України [42:6].

*О. Нікольська*<sup>lxxxii</sup> – мистецтвознавець, учениця Ф. Шміта. Зазначимо, що саме спілкування з професором Федором Шмітом зацікавили О. Нікольську [Рис. 4.14] мистецтвознавством. У 1916–1917 рр. О. Нікольська бере участь в організованій музеєм експедиції на Кавказ [Рис. 4.15], мета якої – дослідження пам'яток давньогрузинського мистецтва. Саме ідеї вчителя Ф. Шміта про вплив кавказького мистецтва на давньоукраїнське набули відображення у дослідженнях науковиці. Так, вже під час перших наукових подорожей вчена [Рис. 4.16] вивчає оздоблення грузинських та вірменських рукописів, виявляючи себе спеціалістом вузького профілю [186].

У 1919 р. дослідницю вперше заарештовано з невідомих причин. Проте про її звільнення поклопотався столяр професора О. Нікольського, який робив для нього книжкові шафи. Він був харківським «чеком» [192]. У 20-х рр. О. Нікольська [Рис. 4.17] вражає своєю науковою активністю. Після завершення навчання вона влаштувалася до Музею Старожитностей та красних мистецтв Харківського університету, у якому завідувала бібліотекою музею. У музеї Олена Олександрівна познайомила з майбутніми колегами та товаришами мистецтвознавцями С. Таранушенком та Д. Гордєєвим. Результатом наукової діяльності у музеї стало видання створеного нею путівника відділу західного мистецтва Харківського музею. Окрім того, О. Нікольська входила до складу Комітету з охорони пам'яток старовини та мистецтва, очолюваного Ф. Шмітом, працювала в гуртку з вивчення китайської порцеляни, брала участь в археологічних семінарах<sup>lxxxiii</sup> при Харківському археологічному музеї, керувала бібліотекою мистецтва і археології в музеї та займалась науковою роботою. Проте основною сферою творчої діяльності О. Нікольської було дослідження вірменського мініатюрного малярства. У 1920-х рр. вона написала працю про мозаїки мавзолею Галли Плаксидії в Равенні, підготувала доповідь «Народні течії у вірменській книжковій ілюстрації» тощо [76:68-70].

Протягом 1924–1926 рр. О. Нікольська разом з колегами знову взяла участь в експедиції на Кавказ. У травні 1927 р. вчена стала учасником першого з'їзду ВУНАС (Всеукраїнська Наукова Асоціація Сходознавства), на якому представила доповідь «Народні течії у вірменській книжковій ілюстрації», що стало важливим етапом її творчої та наукової діяльності. З 1926 р. Олена Олександрівна – науковий співробітник харківської секції мистецтвознавства, керівниками якої були Дмитро Гордєєв (підсекція східного мистецтва) та Стефан Таранушенко (підсекція українського мистецтва). До збірки «Мистецтвознавство» (1929 р.), який підготували співробітники секції, входила стаття О. Нікольської «До вивчення вірменського мініатюрного живопису» [186].

З 1928 р. вчена працює в комісії кавказознавства, що діяла при всеукраїнському археологічному комітеті з грудня 1928 р. На початку 1930-х рр.

настали складні часи для мистецтвознавців, їх починають переслідувати. Спочатку О. Нікольську звільнили з посади наукового співробітника УІМКУ (Український інститут матеріальної культури) у зв'язку зі скороченням штатів. З січня 1933 р. науковець паралельно виконувала обов'язки директора музею та завідувача відділу малярства. Існують такі відомості, що в цей час О. Нікольська під керівництвом Ф. Шміта працювала над дисертацією на тему «Вірменське мистецтво». Її призначили керівником бригади, метою якої було створення мережі музеїв України [186].

У 1934 р. за рішенням Судової трійки (сумнозвісна справа «Жупани») О. Нікольську умовно засуджено на три роки таборів із миттєвим звільненням з-під варти. Причина – недостатньо зібраних даних, окрім свідчень Д. Гордєєва, які не мали конкретного характеру. Олена Олександрівна була однією з тих небагатьох науковців, котра unikла ув'язнення. Напередодні Другої світової війни вона намагалася врятувати Харківський музей від пограбування. Так, зокрема, навесні 1942 р. О. Нікольська входила до складу комісії (разом з науковими співробітниками Г. Губою, Є. Берченко та професором Костенко), яка повинна була провести оцінку художніх творів галереї, переданих представникам німецьких збройних сил [192:125-144].

С. Побожій припускає, що у 1943 р. О. Нікольська, будучи тяжкохворою, померла на території Польщі, куди її вивезли німці або ж вона виїхала сама, рятуючись від неминучого арешту після «визволення» Харкова [186].

*М. Лейтер.* Обмалює відомостей і щодо творчої долі учениці Ф. Шміта Марти Лейтер. Відомо, що молода дослідниця почала займатися мистецтвознавчою діяльністю, навчаючись в аспірантурі ІНО (Інститут Народної Освіти) та будучи науковим співробітником кафедри європейської культури [199:32]. Як відомо з плану робіт харківської секції мистецтвознавства, дослідниця вивчала пам'ятки середньовічного мистецтва на території сучасної України, переважно мозаїки на підлогах та різьблення по кістці в Херсонесі [579:1]. За словами С. Побожія,

документи свідчать про її арешт 21 квітня 1938 р. Подальша її доля невідома [199:33].

*Т. Івановська.* Біографічних відомостей про життя Тетяни Івановської, ще однієї послідовниці Ф. Шміта, надзвичайно мало. З архівних матеріалів ми дізналися, що вона у 1920-ті рр. навчалася в аспірантурі ІНО під керівництвом Ф. Шміта, досліджувала мистецтво кавказького регіону, перебуваючи у постійних відрядженнях до Грузії. За словами С. Побожія, відсутні будь-які документи, які б свідчили про те, що її репресували, хоча її ім'я досить часто фігурує на сторінках справи № 1029. Втім згідно з науковим працівником Харківського художнього музею Г. Губою, у 1930-х рр. Т. Івановська була репресована, а потім звільнена. Припустимо, погоджуючись з С. Побожієм, що разом з О. Нікольською вона могла виїхати з Харкова після 1942 р., але подальша доля її невідома [192:141].

*О. Степанова (роки життя не відомі).* Це ще одна молода дослідниця, про яку існують незначні відомості. З публікації «Харківська науково-дослідча катедра історії України. Огляд її діяльності в 1922–1924 рр.» відомо, що аспірантка О. Степанова працювала на кафедрі історії культури, де вивчала історію мистецтва [282:35]. В одній із публікацій О. Федоровського у журналі «Червоний Шлях» знаходимо інформацію про те, що О. Степанова виконала опис серії дерев'яних хрестів музею (ймовірно харківського) та проаналізувала їх орнамент. Окрім того, вона досліджувала зміни орнаменту на церковно-ювелірних речах України, виготовлених за період початок XVII–XIX ст. [268:193]. Проте детальніша інформація про її наукову роботу відсутня.

Таким чином, у Харківському університеті під керівництвом Ф. Шміта як науковці сформувалися провідні мистецтвознавці, котрі здійснювали науково-дослідницьку роботу. Оцінюючи «школу Ф. Шміта», Л. Сиченкова відзначає, що «всі учні стали прекрасними професіоналами. Вони оволоділи в повному обсязі методикою типологічних узагальнень навіть під час проведення конкретних досліджень. У цьому полягали «головні уроки майстерності», засвоєні учнями від



свого «патрона»» [249:820]. Згідно з Л. Сиченковою, «розглядаючи віртуальний портрет школи Ф. Шміта, дивуєшся її значному внеску у вітчизняну науку і духу новаторства, який зуміли зберегти його учні, незважаючи на всі випробовування, що випали на їх долю» [249:817]

#### **4.2. Стефан Таранушенко – провідний дослідник українського мистецтва харківської мистецтвознавчої школи**

Стефан Андрійович Таранушенко<sup>lxxxiv</sup> [Рис. 4.18] – вчений, музеєзнавець, дослідник малярства, іконопису, архітектури, графіки, декоративно-прикладного мистецтва, фундатор мистецького дослідження творчості українського народу, представник харківської школи мистецтвознавства. 1920-го і по 1933 р. очолював Музей красних мистецтв і старожитностей [Рис. 4.19], розпочинаючи таким чином активну музейну діяльність<sup>lxxxv</sup>.

Згідно з П. Жолтовським, на той час «саме поняття українського мистецтва як явища історико-культурного далеко не всім було зрозумілим» [346:61]. Зібрані пам'ятки українського мистецтва зберігались переважно в історичних та церковно-археологічних музеях. Тому, за словами мистецтвознавця, «заслугою Таранушенка було створення першого українського мистецтвознавчого музею з чітким профілем... Тому в процесі визначення національних мистецьких цінностей створений С. А. Таранушенком скромний музей в історичній перспективі посідав помітне і почесне місце» [346:61]. Поповнення музею пам'ятками українського мистецтва спонукало науковця до постійних експедицій.

С. А. Таранушенко у 20-х рр. ХХ ст. активно опікувався охороною пам'яток. Значимість пам'яткоохоронної діяльності мистецтвознавця засвідчує той факт, що завдяки його діяльності в межах округів, які належали до діяльності Харківської інспектури, взято на державний облік 832 монументальні, історико-меморіальні, архітектурні та археологічні пам'ятки [147:175]. Крім того, здійснені у другій половині 20-х рр. заходи щодо об'єднання державних установ, краєзнавчих та

наукових осередків, господарських організацій, інтенсифікували пам'яткоохоронну роботу на Лівобережній Україні [147:176]. За словами О. Нестулі, авторитет С. Таранушенка як мистецтвознавця підтверджує той факт, що коли в 1929 р. видавництво «Рух» розпочало випуск серії монографій «Українське малярство», то науковим редактором першого випуску (Т. Шевченко, Д. Левицький, В. Боровиковський, Г. Дяченко) був С. Таранушенко [147:175].

На початку 1930-х рр. національно-культурне відродження в Україні владними органами почало поступово придушуватись, що призвело до повного його припинення. Переслідувались особи, котрі здійснювали українізацію та не зрадили своїм принципам. У 1930-х рр. засуджено, розстріляно тисячі українських культурних діячів. Серед них був С. Таранушенко, якого у 1933 р. арештували, а у 1934 р. засудили до 5 років виправно-трудових таборів, звинувачуючи в «українському націоналізмі» та в змові з «російськими націоналістами» [26:13]. Для науковця це стало великою трагедією, оскільки він більше не мав можливості продовжувати працювати. Лише через 20 років (1953 р.) він повернувся в Україну.

Одразу після заслання, сфабрикованого згідно зі справою «Жупани», мистецтвознавець працював у музейних установах Астрахані та Курська, потім – науковим співробітником в Академії архітектури в Києві. З того часу його праці були присвячені переважно українській тематиці [207:48]. Однак зазначимо, що на сьогодні ще багато матеріалів науковця, які перебувають у його архіві, досі їх не вивчено та не долучено до наукового обігу.

За визначенням В. Ткаченка, головний мотив наукової концепції С. Таранушенка – проблема цілісності української культури. Учений вважав, що під час вивчення пам'ятки мистецтва «потрібно розкривати всі складові витвору, зокрема й умови творення, і вимоги часу, і традиції майстрів чи замовників, і матеріал, і прийоми, і інструмент, і аж до термінології, вживаної в цій галузі мистецтва» [255:125].

Стефан Таранушенко – «освічений і енергійний дослідник українського мистецтва» (Д. Щербаківський), котрий аналізував пам'ятки «надзвичайно

серйозно» (В. Січинський), «фахово й дбайливо» (М. Голубець), «з цілком науковою метою» (В. Січинський) [131:157].

Як стверджує С. Білокінь, «в українській культурі Стефан Таранушенко – золоте ім'я, оскільки вчений на найвищому науковому рівні задокументував мистецькі перлини, що як одна погинули в страшні тридцяті й сорокові роки» [26]. Доцільно процитувати О. Нестулю: «Стефан Андрійович Таранушенко належав до тієї когорти української інтелігенції, яка, сприйнявши бурхливі події революційного 1917 р. як початок відродження самобутньої української культури, повністю віддала себе служінню його високим ідеалам. Вражають усестороння обдарованість і глибина таланту цієї людини, її невтомна праця на ниві мистецтвознавства і музеєзнавства, охорони історико-культурної спадщини і організації наукових досліджень» [147:173].

Наукова спадщина С. Таранушенка налічує понад сотню мистецтвознавчих досліджень, закономірно, що його наукові праці актуальні і нині. Протягом 1917–1920 рр. відбувається становлення С. Таранушенка як науковця. Молодий вчений цікавився сакральним мистецтвом, архітектурою, графікою, малярством, музеєзнавством тощо. Однак основний науковий інтерес вченого – вивчення українського, а точніше слобожанського мистецтва.

#### *4.2.1. Проблеми давнього українського мистецтва (XIII–XVIII ст.).*

*Народне (ужиткове) мистецтво. Мистецтво Слобожанщини.* Певна частина праць українського вченого стосується народного мистецтва, що доповнює широкий спектр наукового інтересу дослідника. Так, у публікації «Українські кустарні мистецькі вироби» (1922) науковець під українською кустарною мистецькою промисловістю розуміє «не що інше, як різні види орнаменту», який має практичне та декоративне призначення [507:129]. С. Таранушенко вважає, що «в мистецьких кустарних виробках ми бачимо не «красиві» речі, а людські документи, виявляючи почування, ідеї та вольові імпульси селянства» [507:129]. Отже, С. Таранушенко – перший мистецтвознавець, котрий порушив питання щодо мистецтвознавчого осмислення кустарних промислів.

«Розвідка про українські килими» (1924), створена С. Таранушенком як відгук на виставлену Харківським музеєм українського мистецтва збірку килимів, є однією з перших спроб у цьому напрямі, оскільки ґрунтовного дослідження килимарства як галузі українського народного промислу на той час ще не існувало. Проаналізувавши видані тематичні публікації (Є. Кузьміна, А. Шафонського та ін.), дослідник зазначає, що вони мають дещо популярний характер та подають лише загальні характеристики або лише репродукції. Проаналізувавши особливості техніки, український килимовий орнамент та його еволюцію, С. Таранушенко доходить висновку, що в українських старовинних килимах простежуються східні та передусім перські впливи. Чималій кількості килимів притаманні беззаперечні ознаки народного стилю. Науковець підкреслює: зважаючи на малодослідженість українського орнаментування, здійснити класифікацію килимів, які поєднали східні та західні впливи, висловлюючи при цьому своє бачення мотивів, композиції, колористичного рішення та ритму, ще є великою проблемою, яка потребує подальшого дослідження [501]. Наприкінці 1960-х рр. реабілітованого С. Таранушенка долучено до складу редакції для написання розділу «Килими» в «Історії українського мистецтва».

Ознайомлення з пам'яткою старовинного козацько-старшинського побуту – «Полуботчишиною» сорочкою на виставці XII Археологічного з'їзду в Харкові у 1912 р. сприяло створенню публікації «Полуботчишина сорочка» (1927). Сорочка одразу зацікавила як народних майстрів, так і дослідників. Вивчивши історію її перебування, проаналізувавши зовнішній вигляд з пишним оздобленням, дослідивши орнаментику та порівнявши зі схожими вишиванками інших музеїв, зокрема Російського музею, С. Таранушенко доходить висновку, що «Полуботчишина» сорочка – зразок фінської сорочки кінця XVII–XVIII ст. Згідно з науковцем, вона унаочнює запозичення територіально віддалених орнаментальних мотивів. Осмислення цього процесу є, на думку С. Таранушенка, дуже цікавим, оскільки «надає змогу увійти в саму істоту процесу, простежити всі фази засвоєння й перетворення чужих орнаментальних мотивів» [466:136–139].

У публікації «Українські писанки як пам'ятки народного малярства (до постановки питання)» (1929), здійснивши огляд існуючої літератури, присвяченої темі, яка досліджувалась, С. Таранушенко зазначав, що в працях учених (В. Щербаківський, С. Кулжинський) проблема трактується лише з історико-культурної та етнографічної позицій. Учений уважав орнамент писанки найкращим взірцем української народної поліхромної графіки. Втім науковець не згадав вказану нами вище розвідку про писанки М. Сумцова. На думку дослідника, писанка – «не лише документ сивої старовини, вона є фактом мистецької народної творчості і нашого сьогодення», тому аналізувати її потрібно за допомогою «комбінованого» методу, який передбачає стильовий аналіз, порівняння з орнаментикою інших галузей мистецтва та орнаментальними мотивами інших народів, археологічних знахідок тощо, тобто необхідно виконати «всебічний дослід стилю їх розпису в зв'язку із загальним розвитком форм мистецтва» [509:139–144].

Публікація С. Таранушенка вже протягом не одного десятка років надзвичайно популярна серед фахівців. Зокрема в журналі «Народна творчість та етнографія» (2005) вийшла стаття В. Ткаченка, у якій згадується вказана публікація пам'яткознавця про писанкарство. За словами автора, науковець С. Таранушенко, на відміну від В. Щербаківського, погоджується з деякими дослідниками в тому, що немало спільних елементів пов'язують писанку з килимом, вишивкою, керамікою та мальованим деревом, оскільки всі ці галузі є складовими «єдиного організму, що зветься народним мистецтвом» [256:94]. Крім того, В. Ткаченко вважає доцільним поділ С. Таранушенком орнаменту писанок на геометричний, стилізований рослинний, тваринний і синтетичний [256:94].

У 1920-х С. Таранушенко ґрунтовно вивчає слобожанську архітектуру, в результаті чого з'являються праці, присвячені традиційній архітектурі Харкова та Слобожанщини. Одна з них – монографія «Хата по Єлисаветинському пр. під ч. 35 в Харкові»<sup>lxxxvi</sup> (1921 р.), у якій автор намагається звернути увагу науковців на слобожанські хати як на архітектурні пам'ятки українського народу [511:33]. Кожна окрема частина містить серйозний науковий матеріал із точними обмірами, кресленнями та світлинами.

Проаналізувавши наявні публікації з тематики (П. Чубинського, М. Левченка, М. Сумцова, А. Русова та інших), мистецтвознавець стверджує, що дослідження хатнього будівництва в Україні проводилося нерівномірно. Якщо Полтавщині, Катеринославщині, Гуцульщині та Чернігівщині присвячені монографії, а на Чернігівщині та Бойківщині вивчалися навіть хати окремих сіл, то Волинь, Поділля та Київщина описувалися разом, без вказівки на характерні ознаки окремої області. Складніша ситуація склалася з територією Херсонщини з Таврією, Кубанню та Слобожанщиною, оскільки ці регіони взагалі серйозно не досліджені [511:57]. Огляд археологічної та етнографічної літератури свідчить, що ядром сучасної української хати є прямокутна, близька до квадрата, клітка зі стороною приблизно 4 м. Наступний етап – хата з сіньми, а вже з XVII ст. поширення набуває класичний тип [511:57–58].

З монографії відомо, що походження «української хати нерозривно пов'язане з кардинальними питаннями про праслов'янство, його батьківщину й історію до виселення окремих груп в ті краї, де ми їх застаємо вже в історичні часи» [511:58]. Втім, на думку дослідника, усі ці питання на той час були ще суперечливими, оскільки визначення прототипу сучасної української хати було неможливим через брак необхідних матеріалів [511:58].

У результаті аналізу слобожанської оселі<sup>lxxxvii</sup> мистецтвознавець стверджує, що на цій території йому не трапився архаїчний тип хати. Проте на Слобожанщині помітні впливи інших, новіших періодів. Зокрема С. Таранушенко виокремлює класицистичні тенденції, які виражаються у «вишукуванні пропорцій частин та встановленні їх канонів» [511:69]. Під час дослідження хатнього будівництва початку XIX ст. науковець звертає увагу на «виразну печать ілюзіонізму з кріпкими ще пережитками класичного стилю» [511:69]. Таким чином, на думку дослідника, «сі два стилі – класичний та ілюзійний, особливо другий, сполучений з живими одголосками класичного, і будуть, мабуть, характерними стилями хат Слобожанщини» [511:69].

У процесі аналізу традиційної будівлі С. Таранушенко використовував метод точного обмірювання (метод П. Покришкіна), що характеризується прискіпливим

аналізом і описом конструкцій з визначенням історії її будівництва. Здійснивши мистецтвознавче дослідження хати на Єлисаветинському провулку під ч. 35 в Харкові, автор висновує, що майстром цієї пам'ятки є не класик, а ілюзіоніст, оскільки «він шукає способів висловлення своїх емоцій в мінливо-рухливих, ілюзійно-мальовничих образах-формах. Як маляр він оперує вже барвою і як живописець фіксує точку погляду глядача, беручи пропорції основних мас з певним розрахунком на ракурс» [511:73].

Узагальнюючи вищесказане, слід згадати рецензію В. Січинського на означену монографію С. Таранушенка, у якій рецензент відзначає серйозний підхід науковця до теми українського хатнього будівництва. Зокрема дослідник стверджує, що «автор, котрий має неабиякий науковий досвід, підходить до сеї теми з цілком науковою методою, а у викладанні зарекомендовує себе як артист-мистець, який відчуває естетику і художній зміст архітектурної штуки, не кажучи вже про те, що автор із величезною відданістю і якоюсь посвятою вложив силу праці в се, на перший погляд, невелике видання» [485:230].

Дослідницький інтерес у контексті вивчення слобожанської архітектури становить монографія, присвячена харківській оселі – «Старі хати Харкова» (1922) [Рис. 4.20, 4.21]. С. Таранушенко зазначає, що дослідженню слобожанської хати сприяє лише систематичний і раціонально здійснений аналіз архітектурних пам'яток, який згодом дозволить визначити еволюцію українського будівництва. Існує чимала кількість архітектурних споруд, створених майстрами-артистами, котрі можна виокремити в окрему так звану групу «Пам'ятки українського мистецтва». Втім існує й чисельніша група, споруди яких, хоча і не мають характерних яскравих ознак, але які надають певне уявлення про будівельний стиль старих хат, тому вони становлять певну мистецтвознавчу цінність [502:82].

У монографії С. Таранушенком та його помічниками<sup>lxxxviii</sup> описано всі зареєстровані та сфотографовані старі хати Харкова, 9 з яких обміряно. Деякі з них відзначені – хати на вул. Заїківській № 39 [Рис. 4.22], вул. Основ'янській № 70 [Рис. 4.23], вул. Валерянівській № 73 тощо [502:82].

Дослідивши конструктивні особливості старих хат Харкова, учений визначає певні етапи формування харківської хати та її розвитку відповідно до економічних потреб – від простіших форм до «доходного домика», який має три ізольовані приміщення. С. Таранушенко висловив гіпотезу про те, що обмазанка слобожанських хат глиною є незмінним прийомом протягом тривалого періоду, оскільки «його поява зумовлена самою конструкцією хати-мазанки, а побілка, як і всі інші прийоми задоволення естетичних вимог, підвладні пануючим у суспільстві художнім смакам, – це динамічно змінна, а не константна ознака українського житла» [502:244].

Цікавим є той факт, що, окрім аналізу мистецької пам'ятки, науковець приділяв увагу представникам генеалогічного роду власників хати, створюючи таким чином авторську портретну замальовку. Вчений, здійснюючи ретельний мистецтвознавчий аналіз, відтворював слобожанську хату як в екстер'єрі, так і в інтер'єрі [502:244].

В усіх дослідженнях архітектури Слобожанщини вчений виконував фотофіксацію, опис та ґрунтовний аналіз кожної будівлі. Опис передбачав точні обміри, фіксування (графування, замальовування) всіх типологічних ознак споруди. Здійснений С. Таранушенком аналіз об'єктів доводить: вони були для нього не лише традиційною архітектурною спорудою, а передусім пам'яткою мистецької творчості слобожан. У результаті аналізу чималої кількості хат вчений висновує, що характерним стилем слобожанської хати є поєднання «ілюзійного стилю» з відголосками «класичного» [511:57–58]. Відтак, розвиток старої слобожанської хати еволюціонував від найпростіших форм до так званого «прибуткового будинку» [502:244]. Більшість слобожанських хат, підкреслює С. Таранушенко, є рубленими, а дещо новіші будівлі – сторчовими; глинобитні ж трапляються нечасто [502:197]. Завдяки природному багатству необхідного будівельного матеріалу (переважно сосни та дубу) майстри мали змогу проявити себе у різнопланових компоновках, архітектурних оздобленнях та формах [502:197]. Звичай споруджувати хату-мазанку є сталою характерною особливістю, на відміну від побілки, яка була змінним естетичним прийомом.



На думку вченого, архітектурно-художній образ слобожанської хати визначав дах, завдяки якому виникали різноманітні варіації споруди. Слід зазначити, що С. Таранушенко зумів помітити відмінність у формі дахів нової селянської хати, що простежується у маленькому фронтоні і слуховичку на причілку. Ззовні хата вкрита соломою на чотири схили. На думку дослідника, оздоблення хати вишиванкою, очеретом та лозою свідчить про кочівницькі впливи [105:383]. Для С. Таранушенка кожна слобожанська хата – самодостатній архітектурно-мистецький твір, який заслуговує на увагу науковців. Стефан Андрійович зазначеними монографіями заклав міцний фундамент для подальшого вивчення українського хатнього будівництва.

У 1925 р. на сторінках часопису історії і культури «Стара Україна» з'являється відгук Д. Андрієвського на працю С. Таранушенка «Старі хати Харкова». Автор акцентує, що «досліди над українським будівництвом досі обмежувалися історичними розвідками, зібранням і публікацією пам'ятників, класифікацією їх. Рідко хто застановлявся над їх аналізом і майже ніхто не наважився надати оцінку нашого архітектурного дорібку... Таранушенко у своїх працях намагається порвати з сею традицією і підійти до старих хат Харкова не як до музейного предмету, але як до живого явища» [6:174].

В опублікованих дослідженнях розкривається художній образ слобожанської хати, і вони були своєрідними кроками до монографії «Житло Слобожанщини». Вона формувалась поступово в процесі багатолітньої праці С. Таранушенка, але, на жаль, так і лишилася в рукописах, побачивши світ лише у 2011 р. (видана Харківським приватним музеєм міської садиби). Рукопис «Житло Слобожанщини» складається з 6 окремих підрозділів, ілюстрованих численними кресленнями та світлинами, які автор збирав протягом 1920-х рр. Унікальність доданого до видання фотоальбому полягає в тому, що світлини раніше не були опубліковані і не мають аналогів, а сама колекція фотографій створює загальну картину слобожанської архітектури. Матеріали цього дослідження у подальшому використано в монографії «Архітектура Лівобережної України» (1976), яка стала результатом багатолітньої праці [472].

У 1922 р. вийшла друком книга С. Таранушенка «Пам'ятки мистецтва старої Слобожанщини» [494], яка не містила тексту, а була книгою-альбомом з цинковими репродукціями пам'яток старовини (248 знімків). У рецензії на це видання Д. Щербаківський зазначив: «Альбом виданий в добу, коли наша країна переживала тяжку економічну кризу, коли неможливо було робити справжні художні видання, є цінним вкладом в небагату літературу про мистецтво Слобожанщини» [255:234].

Цікавою є наукова узагальнююча розвідка С. Таранушенка «Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIII вв.» (1928) [Рис. 4.24]. Поштовхом до написання цієї праці була підготовка до XII археологічного з'їзду в Харкові. Уже існували певні праці, присвячені слобожанському мистецтву<sup>lxxxix</sup>, однак всеохоплююче та ґрунтовне дослідження було відсутнє. Пробіл вирішив заповнити С. Таранушенко. На його думку, характерний етнічний тип Слобожанщини сформувався в результаті асиміляції різних етнічних складових груп, що сприяло виникненню своєрідної «слобожанської культури, комплексу слобожанських говірок, слобожанського мистецтва» [481:96]. Найпродуктивнішою добою дослідник вважає XVIII ст. [481:97]. Під час аналізу монументального живопису Слобожанщини С. Таранушенко формулює такі висновки: слобожанському малярству притаманна декоративність, адже у XVIII ст. «у живописі поступово зникають монументально-статичні, декораційно-площинні форми й графічність...» [481:98]; «класичність» типу й сувору композицію змінює певна «галантність» руху, поєднана з вибагливістю в компоновці, у результаті чого постаті набувають округлості й пишноти форми. Крім того, у малярстві надається перевага світло-яскравій гамі, переважно олійній. Для техніки слобожанського «рококо» притаманні письмо лесировками та показна віртуозність техніки малювання. На думку науковця, у деяких пам'ятках XVIII ст. відбиті особливості іконографії західноєвропейського мистецтва [481:98].

С. Таранушенко стверджує, що слобожанські ілюміновані рукописи цього періоду перебували в стані занепаду, і їх змінювали «оздоби, скопійовані з штриха або рисунку, виконані найчастіше пером, рідше пензлем і лише іноді легенько

підсвічені аквареллю» [481:153]. Гутництво – невідоме і потребує дослідження, як і різьбярство, гончарство, килимарство, коцарство. Для кожного села, як з'ясував дослідник, був притаманний свій тип прикрас. Зокрема відомо, що лебединське ювелірство «дуже цікаве ще й своєрідним відображенням у ньому елементів ампірового орнаменту в народній трактовці» [481:155–156]. Для вишиванки характерні велика кількість різних мотивів -- від архаїчних до найновіших; високий рівень майстерності, різноманітні особливості вишиванок окремих місцевостей [481:156]. Писанка на Слобожанщині, на думку дослідника, майже зникла. Про неї можна судити лише за зразками збірки М. Сумцова [481:156]. Вибійчане виробництво, мальоване дерево – теж малодосліджені. Так, С. Таранушенко вперше висвітлив умови формування мистецтва Слобожанщини та означив головний чинник розвитку характерних ознак мистецтва вказаного регіону.

Підсумовуючи творчий доробок науковця у контексті вивчення народного мистецтва, процитуємо Р. Шмагало: «завдяки дослідженням (С. Таранушенка – прим. авт.) українського народного мистецтва, численним публікаціям та широкій ерудиції шліфувався та ідейно зростав харківський мистецтвознавчий осередок, уявити який на сьогодні без імені С. Таранушенка неможливо» [297:153].

*Дерев'яна та мурована архітектура. Покровський собор у Харкові. Проблематика Бароко.* У 1920 р. Харківський Губернський комітет з охорони пам'яток мистецтва й старовини при відділі Народної Освіти доручив С. Таранушенку дослідити Покровський собор – другу після Успенського собору «кам'яну фортецю» Харкова. Монографія «Покровський собор» (1923) [Рис. 4.25] і нині є основним джерелом вивчення цієї пам'ятки. Праця містить велику кількість світлин, зарисовок, креслень і вимірів, які здійснювались за допомогою І. Тенне, В. Троценко, О. Степанова, К. Барман, Работнова. Результатом став ґрунтовний аналіз визначної пам'ятки українського Бароко [77:84–88].

У процесі роботи дослідник ретельно вивчав старі малюнки та архівні документи, осмислював різноманітні конструктивні особливості споруди, оздоблення її фасадів тощо. Виникнення Покровського собору, як стверджує

С. Таранушенко, відбувалося в контексті тогочасної боротьби між козацькою старшиною і черню. У результаті аналізу плану собору, конструктивних засобів та декору стін дослідник висновує, що ця пам'ятка є своєрідною «гібридною квіткою», адже план будівлі, композицію, пропорції та розміри запозичено з дерев'яних українських церков. На думку вченого, котрий ознайомився з попередніми дослідженнями собору, уперше зв'язок Покровського собору з українською дерев'яною архітектурою помітив Є. Редін, а різноманітні впливи на нього відзначав П. Савицький [497:132].

Принципи української дерев'яної архітектури в Покровському соборі виявилися «в одкритих опасаннях, конструкції заломів й бань, засадах композиції архітектурних мас, пропорціях, розв'язанні ритмових тем на фасадах» [497:131–132]. «...Конструкція нижнього поверху з його арками, склепіннями й аркатурою на фасаді – чисто цегляні й разом з двоповерховістю чужі українському дерев'яному будівництву» [497:132]. Багате та скульптурно чітке декорування фасадів екстер'єру наводить автора на думку про впливи на Покровський собор як західного європейського Бароко, так і тогочасної московської архітектури, що, зокрема, помітно у карнизах, колонках, кронштейнах, фронтонах та наличниках з начілками [497:132]. С. Таранушенко простежує подібність окремих елементів Покровського собору з пам'ятками московського будівництва [497:134]<sup>xc</sup>.

У монографії «Покровський собор» дослідник аналізує й інтер'єр споруди, для якої характерна біла гладь стін, прорізана лише вікнами, без будь-якого декорування. На стінах наявний певний ритм ліній і площин, створений за допомогою гри світла на гранях, що подібне до дерев'яної української церковної архітектури [497:132]. Архітектором Покровського собору, як стверджує дослідник, був майстер, котрий «виховався на українському дерев'яному будівництві, потім перейшов московську школу і далі знов вернувся на Україну» [497:138–139].

С. Таранушенко надзвичайно глибоко розумівся на архітектурі, умів за допомогою лінійки та циркуля пояснити всі архітектурні закономірності [255:71]. Цінність монографії «Покровський собор» підкреслив М. Цапенко в дослідженні

«Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков», 1967 р. Її автор зазначав: попри збільшення в післяреволюційні роки кількості видань на тему історії української архітектури, розвідки за своєю методологією майже не відрізнялися від попередніх видань. Однак винятком стала монографія С. Таранушенка «Покровський собор в Харкові», яка є «зразком наукової повноти дослідження» [290:7]. Вагомість праці науковця підтверджує М. Цапенко, на його думку, «до 30–40-х років систематичної наукової розробки питань історії української архітектури по суті не здійснено. Автори зазвичай оперували обмеженими фактичними даними, а їх концепції в багатьох випадках відзначались обмеженістю і упередженістю» [290:8].

П. Жолтовський підкреслює, що вироблення методичних засад обміру пам'яток та створення власного методу потребували у С. Таранушенка чималих зусиль. Так, суть принципу роботи вченого «зводилася до проектування всіх точок кутів та заломів стін споруди за допомогою одвіса на підлогу, де ці точки прив'язувалися на наземний план методом трикутників» [346:62].

Монографія С. Таранушенка «Лизогубівська кам'яниця» (1932) [Рис. 4.26] заповнює прогалини в історії української архітектури XVII ст. Зазначимо, що Лизогубівська кам'яниця у Седневі, побудована Яковом Лизогубом, – яскравий зразок цивільного будівництва XVII ст., який, за словами вченого, характеризує певну стадію розвитку феодалізму в часи Гетьманщини<sup>xcі</sup>. Пам'ятка українського Бароко, підкреслимо, вперше стала предметом наукового аналізу в контексті української культури козацької доби. Науковець вважає, що споруда є найбільшою та найяскравішою кам'яницею як за формою, так і за своїми функціями. Зовнішній вигляд будівлі зафіксовано на полотнах Т. Шевченка (40-pp XIX ст.) та Л. Лагоріо (1853 р.), які, за висловом С. Таранушенка, корегують та доповнюють одне одного [480:101–121].

У науковій розвідці С. Таранушенка вказує, що ця будівля відображала соціальний стан України часів Гетьманщини, який трансформувався в клас великих землевласників – поміщиків, котрі закріпачили українське селянство і значну частину козацтва. Вивчення Лизогубівської кам'яниці, підкреслимо, є лише

першою спробою наукового осмислення дослідником барокової пам'ятки, першою публікацією, у якій здійснено порівняння з хронологічно близькими кам'яницями Наддніпрянщини, та першою спробою долучення її до наукового обігу [480:163]. Мистецтвознавець надав відомості про Якова Лизогуба, будівельну діяльність козацької старшини XVII–XVIII ст.

Оскільки на той час жодних документів про архітектурну споруду не було знайдено, певні висновки С. Таранушенка сформулював із «зацілілих виображень кам'яниці» та на основі свідчень мешканців Седнева, у яких збереглась історія останніх років міста [480:176]. Виконавши мистецтвознавчий аналіз кам'яниці, дослідивши її первісний та сучасний вигляд, науковець визначив: кам'яниця побудована Я. Лизогубом приблизно 1690 р. Дослідження кам'яниць у фаховій літературі, як підкреслював науковець, практично не здійснено<sup>хсїї</sup>. У процесі визначення її призначення вчений дійшов висновку, що споруда призначалася для потреб адміністративно-урядової установи [480:179]. Проводячи аналогії з іншими кам'яницями на території України, мистецтвознавець зазначив, що всіх їх неможливо об'єднати в одну групу, оскільки вони різноманітні за типами, часом зведення і призначенням [480:111–120].

На наш погляд, не можна залишити поза увагою фотоальбом С. Таранушенка «Пам'ятки архітектури Слобідської України» (2011), який, хоча і видано у 2011 р., проте ці матеріали збиралися впродовж 1912–1928-х рр. Альбом світлин пам'яток архітектури Слобідської України є цінним джерелом вивчення архітектури минулого, оскільки на сьогодні їх залишилося надзвичайно мало, більшість фотографій ніколи не публікувалися, а деякі споруди відомі нам лише завдяки світлинам, які залишив нам С. Таранушенко. Фотоальбом демонструє загальну картину архітектури Слобідської України. Крім того, колекція фотографій засвідчує кількість знищених радянською владою архітектурних споруд [492].

Інший фотоальбом С. Таранушенка «Місто Кам'янець-Подільської губернії» (2012) присвячений вказаному місту. Альбом ілюстрацій, що містив світлини Старого міста, Замку, житлових будинків та культових споруд, формувався в

1924 р., та основну кількість фото (понад 150) зібрано в 1930 р. Ймовірно, накопичений матеріал мав стати результатом ґрунтовної публікації [482:3].

На увагу заслуговує фотоальбом С. Таранушенка «Пам'ятки архітектури Київської губернії» (2011). Основна база його матеріалів збиралася С. Таранушенком та його співробітниками (П. Жолтовським, Г. Павлуцьким) протягом 1930–1932 рр. Фотоальбом є цінним джерелом інформації про архітектуру тодішньої Київської губернії [490:5].

Світлини сучасного С. Таранушенку зодчества Подільської губернії представлені в його праці «Пам'ятки архітектури Подільської губернії» [2013], вони виконані переважно на початку ХХ ст. С. Таранушенком, Ю. Січинським, П. Жолтовським під час екскурсії Поділлям у 1924 і 1930-х рр. Більшість фотографій опубліковано вперше [491].

Архітектурні споруди колишньої Катеринославської губернії представлені у виданні С. Таранушенка «Пам'ятки архітектури Катеринославської губернії» (2012) [Рис. 4.27]. Фотографії альбому створено в 1928 р. дослідником та його співробітниками під час експедиції по зазначеній губернії (Дніпропетровськ та Новомосковськ). Крім того, деякі світлини, наприклад, сучасної Донецької області, зроблені П. Жолтовським у 1932 р., та є фотографії початку ХХ ст. За словами В. Старостіна, «Катеринославська колекція в архіві Таранушенка збереглася дуже фрагментарно, як немає сумнівів і в тому, що Катеринославська губернія не лежала в основному полі його досліджень. Але саме цей збережений фрагмент неперіоритетного дослідження можливо найбільш яскраво засвідчує всю ту силу з якою Стефан Таранушенко робив свою, єдино улюблену справу» [489:10].

*Український іконостас та ікона.* Перша друкована наукова праця С. Таранушенка – «Іконографія українського іконостасу»<sup>хсiii</sup> (1917) [475]. Цінність дослідження полягає у відтворенні повної картини внутрішнього оздоблення українських храмів. Науковець ретельно дослідив збережені іконостаси Києва, Харкова, Чернігова та Новгород-Сіверська, більшість яких у радянські часи було знищено. У першому самостійному фаховому дослідженні молодий дослідник чи

не вперше в історії вітчизняного мистецтвознавства виокремив проблему розвитку та стильової еволюції українського іконостасу. Ця робота унікальна для українського мистецтвознавства, оскільки більшість іконостасів існують лише на світлинах вченого. Збирати матеріали та робити власноруч фотографії іконостасів С. Таранушенко почав з 1912 р. Тож, працюючи над дипломною роботою, він спирався на досить серйозну джерельну базу у вигляді фотоархіву. За визначенням С. Побожія, молодий науковець у своїй випускній роботі не лише проаналізував відомі дослідження, а й накреслив своєїрідну «програму вивчення українського мистецтва» [199:22]. Як стверджує мистецтвознавець Т. Паньок, учений першим розкрив своєїрідність та унікальність слобожанського іконостасу, науково обґрунтувавши розвиток самої системи українських іконостасів [168:214]. На думку В. Ткаченка, важливим у даному дослідженні є те, що вчений подав регіональну відмінність структури іконостасів, визначив школи малярства, означив історію розвитку сюжету та оформлення [255:35]. Праця С. Таранушенка особливо цінна з огляду на те, що на той час займатися вивченням сакрального мистецтва в умовах пореволюційної дійсності було вкрай важко.

Цікавим є той факт, що, за словами В. Ткаченка, ні до С. Таранушенка, ні після нього ніхто не досліджував іконостас Успенського собору та Введенську церкву Троїцького Чернігівського монастиря [255:41–42]. У книзі «Погром» В. Ткаченка знаходимо відгук Ф. Шміта на медальний твір С. Таранушенка. Зокрема, він констатує, що молодий вчений «підходить до теми добросовісно, визначено, не як любитель місцевої старовини, а як історик, який намагається з'ясувати відому еволюцію у всіх її хронологічних та топографічних фазисах і правильно розуміючи при цьому, за допомогою яких методів таке з'ясування може бути досягнуто» [255:44].

Пізніше, у 1950-ті рр., дослідник повернувся до своєї студентської роботи і на її основі створив працю «Іконографія українського іконостасу», доповнивши її новими, щойно знайденими фактами. За свідченням фахівця з іконопису В. Шуліки, С. Таранушенко був першим ученим, котрий звернувся до проблеми українського, зокрема слобожанського іконостасу. Однак, на його думку,



дослідження С. Таранушенка обмежені XVIII ст. За його словами, «С. А. Таранушенко називає принцип побудови праздничкового ряду українського іконостасу до кінця XVIII ст.: це розміщення празників в календарному порядку з «Тайної вечері» в «історичній редакції» [305:94].

*Дослідження стародруків.* У 1925 р. у «Бібліологічних вістях» надруковано публікацію С. Таранушенка «Рідкий стародрук». Приводом для написання наукової розвідки на вказану тему виявилось знаходження у бібліотеці Харківського музею українського мистецтва в колекції рукописів і стародруків примірника брашівського слов'янського Євангелія, виданого накладом Ханьш'а Бґнер'а, з післямовою на вихідних аркушах. Особливою цінністю, за твердженням С. Таранушенка, є унікальність самого примірника. Мистецтвознавець, проаналізувавши праці інших фахівців<sup>xсiv</sup>, головна полеміка яких стосувалася в першу чергу датування Євангелія, котре у кожного з них визначалося в межах від XV до XVI ст., описав Євангеліє, вказуючи на точне поетапне місцеперебування стародруку до його появи у Харкові [500:178–182].

Огляд мистецтвознавчих праць першого десятиліття наукової діяльності С. Таранушенка засвідчує його надзвичайно великий потенціал як ученого. Тематика наукових робіт дослідника визначає широкий спектр його наукових інтересів, який не обмежується однією чи кількома темами, а охоплює всі галузі українського мистецтвознавства.

Наукові результати вченого у напрямку вивчення українського мистецтва були результатом численних польових експедицій, поєднаних з ґрунтовним мистецтвознавчим аналізом. Так, за влучним виразом дослідниці Т. Косміної, науковець першим визначив архітектурно-мистецькі ознаки українського житла, зробив мистецтвознавчий аналіз народної хати та принципів творення художньо-мистецького образу [105:383]. Підкреслимо, що С. Таранушенко ввів основні принципи дослідження українського житла: точне обмірювання споруди, поєднане з детальним його вивченням та описом будівлі, не забуваючи про історію

будівництва. Така високопрофесійна авторська мистецтвознавча методика була визначальною для С. Таранушенка, а для сучасних учених і понині становить неабиякий інтерес. Новаторським підходом до вивчення пам'яток було обрання маловідомого та малодослідженого об'єкта [105:392]. Крім того, ним розроблено методи дослідження декоративно-ужиткового мистецтва. Науковцем закладені основи джерельної бази вивчення національної історії мистецтва. Внесок С. Таранушенка в розвиток української культури надзвичайно великий. Він створив історико-мистецтвознавчу основу харківської мистецької школи, а його дослідження з історії мистецтва становлять неабиякий інтерес і сьогодні. Він створив наукову базу української історії мистецтва, тому цілком справедливо за ним закріпилося таке твердження – «Велетень українського мистецтвознавства» (С. Білокінь) [26].

*4.2.2. Українське мистецтво XIX ст.* Цікавою для нас виявилася стаття С. Таранушенка «До питання про ранні акварельні портрети роботи Тараса Шевченка» (1928 р.), в якій він робить кілька вагомих кроків у вивченні спадщини великого Кобзаря. Академік О. Новицький у праці «Тарас Шевченко як маляр» (1914), говорячи про малюнки Шевченка, які видало Петербурзьке Товариство імені Шевченка, погодився з визначенням В. Щурата, що на таблиці V вип. 1-го цього видання репродуковано портрет Євгена Гребінки, але за роботу Шевченка він не визнає, «бо Шевченко в 1937 р. не міг намалювати такого мистецького портрета» [471:175]. Проте С. Таранушенко не перебільшував роль навчання у Петербурзькій Академії мистецтв, а вбачав яскраві здібності художника ще до навчання в Петербурзі та довів автентичність деяких шевченкових творів. У праці «До питання про ранні акварельні портрети роботи Тараса Шевченка» С. Таранушенко доводить, що перші акварельні портрети художника, хоча вони на той час були не знайдені, виконано перед 1937 р., виходячи передусім з контексту автобіографії [72:181–183]. На підтвердження цієї думки С. Таранушенко надає інформацію з «Журналу» Шевченка, у якому останній згадує про «того самого мерзавця Демидова, которого я знал в Гатчине кирасирским юнкером в 1937 году и

которий не заплатил мне денег за портрет своей невесты» [471:175–178], та припускає, що наведена цитата є переконливою і немає підстав запідозрювати шевченкові твори в не автентичності так, як це робить, наприклад, О. Новицький [153]. Д. Антонович підкреслює, що С. Таранушенко не безпідставно вважає помилковою тенденцію О. Новицького «легкозважити значенням в малярстві Т. Шевченка першої науки його в Лямпії в когось перед тим, хоч би й Рустема, і починати оцінку рисунків Т. Шевченка тільки з праць, зроблених уже по вступі до Петербурзької Академії наук» [11:40]. Д. Антонович стверджує, що вище означена тенденція настільки «ввела в блуд» О. Новицького, що він не визнавав за автентичні деякі портрети Т. Шевченка лише з тої причини, що на них стоїть дата до 1938 р. – до навчання в Академії [11:40].

У Харкові (ймовірно, в архівах Харківського музею, де він працював у ті роки) С. Таранушенку вдалося знайти акварельний жіночий портрет – парний портрет до «Портрета невідомого» (1937) Т. Шевченка. Порівнявши обидві роботи, науковець запевняв, що в них «маємо пару родинних портретів з одного часу, одної руки» [471:176]. На підставі візуального аналізу він з'ясував, що портрети майже одного розміру – якість, яка притаманна багатьом його портретам, та лише з різницею в колориті. Аналізуючи «Портрет невідомої», С. Таранушенко згадує характеристику жіночих шевченківських портретів, наведену в праці «Портретные произведения Т. Шевченка». І хоч мистецтвознавець дивує вільна та впевнена як для 1937 р. техніка виконання художником даного портрета, він таки атрибутує картину як роботу Т. Шевченка [471:40]. Наприкінці С. Таранушенко підкреслює, що портрети Т. Шевченка 1837 р. є важливими зразками малярської творчості доакадемічної доби, у яких простежуються деякі традиційні для художника композиційні елементи, яких він дотримувався у портретах пізнішого часу. Зокрема у портреті Луніна, датованого 1838 р., мистецтвознавець вбачає той самий тон стільця і верхнього одягу та манеру письма верхнього одягу, яка характерна для «Портрета невідомого». Крім того, порівнюючи портрети невідомого та О. Катеринича, вчений виділяє таку деталь як праву руку та край рукава з гострим

кутиком, які написані абсолютно тотожно, що, на думку науковця, «примушує нас убачати в обох портретах одну руку» [471:40-41].

За словами Н. Мархайчук, у даній статті «наукові гіпотези автора настільки переконливі, що наступні дослідники сприймають їх як істину» [128]. Вже у 1937 р. у ґрунтовному дослідженні «Шевченко-маляр» Д. Антонович ставить обґрунтовані докази з наведеної праці С. Таранушенка вище за міркування вже згадуваних мистецтвознавців, які недооцінили внесок Т. Шевченка у розвиток вітчизняного малярства [11:40–41].

Вивченням життя та творчості Т. Шевченка у першій третині ХХ ст. займалося чимало вітчизняних дослідників: В. Горленко, О. Кониський, О. Новицький, К. Широцький та інші. Провідне місце серед них належало харківському науковцю С. Таранушенку, який зміг побачити в постаті Т. Шевченка яскраву, недооцінену особистість, а його здібності як маляра – блискучими. Зокрема, нашу увагу привернула рецензія С. Таранушенка на статтю А. Скворцова «Жизнь художника Тараса Шевченко» (1929 р.). Основним недоліком рецензованої праці вчений вбачав те, що в ній залишилася зовсім не досліджена проблема – Шевченко як маляр перед Академією. С. Таранушенко зауважує, що в достатньо розгорнутій біографії автор дуже мало місця приділяє характеристиці істотних рис малярської творчості Шевченка та в надто лаконічних фразах визначає цікаві властивості Шевченка як портретиста, гравера та пейзажиста. На думку мистецтвознавця, ці фрази не дають можливості зорієнтуватися в основному характері і особливостях Шевченківського малярства. Натомість, підкреслює С. Таранушенко, у пейзажі та, головним чином, у гравюрі Шевченко «є майстром, що його значення далеко виходить за межі національні» [499].

4.2.3. *Мистецький процес ХХ ст. (художня критика)*. Певна частина публікацій С. Таранушенка присвячена історії, розвитку та виставковій діяльності музею українського мистецтва, керівником якого він був. Одна з цих публікацій – друкований короткий огляд виставки «Первая выставка украинской старины в Лебедине» (1918). В огляді автором висвітлено історію створення експозиції,

описано експонати кожного відділу: живопису, вишивки, ткацтва, гончарства, костюмів [495]. 1922 р. друком виходить «Українська кустарна виставка» – стаття-звертання до кустарів усієї України з проханням надати свої експонати для майбутньої експозиції, кожна з яких продемонструє відмінні характерні особливості своїх виробів за стилем, техніками, прийомами, що продиктовано різними територіальними впливами та неоднаковими технічними можливостями певної області. Дослідник підкреслює, що кустарі отримують можливість запозичити один в одного цікаві ідеї, прорекламувати свої вироби та зав'язати торговельні стосунки зі споживачем [495].

«Начерк історії харківського музею українського мистецтва» (1924) являє собою огляд історії створення музею українського мистецтва в Харкові, етапів його реорганізації, висвітлення науково-дослідної роботи та втілення її результатів у публікаціях (переважно С. Таранушенка) [487]. Інша стаття (1924) – «Музей українського мистецтва» (З нагоди відкритої у 1923 р. виставки)– нарис про вказану виставку. Більш розгорнутою є публікація «Музей українського мистецтва» (1925; короткий огляд роботи за 1924 рік), у якій автор описує експедиції науковців за поточний рік, процес збирання нових матеріалів тощо. Результатом наукових експедицій стала друга звітна виставка музею, що охопила всі галузі українського народного виробництва, які являють собою художню цінність [484:155].

Не менш важливою є публікація «Короткий огляд роботи харківського музею українського мистецтва за 1925 рік» (1926 р.) – теж звіт про наукову, виставкову та публіцистичну діяльність музею за вказаний рік. Зокрема, мова йшла про дві експедиції: по Слобожанщині з метою дослідження хатнього будівництва та по території Києва і Катеринослава, де вчені ознайомилися з експонатами та засобами експозицій на виставці «Український портрет» в історичному музеї ім. Т. Шевченка. Крім того, вони здійснили огляд історико-археологічного музею та цікавих будівель міста Катеринослава, що дало вченим можливість зрозуміти характер народного мистецтва запорізьких земель [479:161–163].

Публікація «Українська книжкова графіка» (1929 р.) присвячена історії розвитку графіки, її здобутків, творчості художників тощо. С. Таранушенко сумлінно вивчає кожен етап розвитку книжкової графіки, починаючи із зародження друкарської продукції в Україні 1574 р, докладніше зупиняючись на сучасному йому періоді. Вчений зазначає: «одні дотримуються національного українського ґрунту, використовуючи елементи старої графіки або елементи народного (селянського) орнаменту, інші в більшій чи меншій мірі наближаються до творчості визначних західноєвропейських чи російських напрямків і не визнають придатними для наших індустріальних тем як селянських, хліборобських, так і старовинних графічно-декоративних мотивів» [504:186]. Крім того, С. Таранушенко демонструє, що серед сучасних йому графіків є синтетикі-стилізатори, конструктивісти-безпредметники, натуралісти та реалісти, які орудують у різних графічних техніках, та підкреслює, що прибічники нарбутівських традицій є найбільш потужним гуртом. Українська графіка була представлена на чисельних виставках, які отримали чималий резонанс у тодішніх періодичних виданнях [504:186].

Не обійшов своєю увагою С. Таранушенко творчість сучасних українських художників, зокрема, Г. Нарбута та В. Кричевського. Статті «Згадка про Нарбута» (1927) та «Нахабний плагіат» (1929) висвітлюють творчість видатного графіка Г. Нарбута. У публікації «Згадка про Нарбута» фіксує свої враження від спілкування з художником. Зокрема, він вказує, що Г. Нарбут, якого він характеризує як працелюбну людину, сумлінно виконував свою роботу. Він міг одночасно малювати та вести перемовини з тими «комерсантами» (за формулюванням самого художника), які використовували його моделі-ескізи для виготовлення дитячих іграшок. Стефан Андрійович згадує, що Г. Нарбут наголошував, що у дітей мають бути не халтурні іграшки, а високохудожні та національні означені вироби, та висловлює своє враження від ескізу Козака Мамає, який мав комічно-поважний вигляд, образ якого Г. Нарбут «так геніально відродив» та наблизив до сучасних форм [474:190]. Крім того, С. Таранушенко описує роботу над силуетними портретами митця, два з яких були присвячені

йому (третій портрет С. Таранушенка, згаданий ним у матеріалі, був експонований на посмертній виставці Г. Нарбута). Ця публікація мала особливе значення для Стефана Андрійовича, оскільки вона була присвячена єдиній зустрічі С. Таранушенка і Г. Нарбута [474:190].

У публікації «Нахабний плагіат» С. Таранушенко розкритикував одне з великих видавництв (ДВУ), яке опублікувало журнал «Самоосвіта» Ю. Фішера (1928) з точною копією обкладинки книги про мистецтво Г. Нарбута («Мистецтво», 1920 р.). Підсилює негативне враження такого нахабства той факт, що Ю. Фішер отримав за своє видання гроші у той час, коли родині Нарбутів бракувало грошей на життя. Ця стаття С. Таранушенка була підтримана культурними діячами В. Зуммером, Маринковим, художниками Порай-Кошецем, М. Бурачком, І. Падалкою та іншими [486:189].

З-поміж інших статей виділяється публікація «Василь Кричевський» (1929), у якій ґрунтовно аналізується життя та творчість українського митця, «художника, що свідомо міцно тримається рідного ґрунту» [469:191]. С. Таранушенко висвітлює дитячі та юнацькі роки В. Кричевського, його становлення як архітектора та художника, який з кінця 1890-х рр. починає серйозно захоплюватися українським народним мистецтвом і культурою, зокрема будівництвом та народним орнаментом. С. Таранушенко докладно описує історію будівництва Полтавського Губернського Земства В. Кричевського, який, на його думку, мав епохальне значення для української архітектури, був оцінений в періодиці та архітектурних колах за новизну та оригінальність, оскільки його «стиль визначив новий напрям у будівництві, до якого тяжіє багато архітекторів аж до сьогодні» [469:193]. С. Таранушенко підкреслює, що використання народних мотивів на стіні споруди (як то зробив С. Васильківський в інтер'єрі будинку) не робить його народним, тому що народні елементи зацікавлять людей лише в тому разі, коли вони «пройдуть через призму сучасного архітекта-декоратора й будуть синтезовані його особистим творчим запалом» [469:194].

Автор висвітлює діяльність та досліджує багатогранну творчість митця В. Кричевського<sup>xcv</sup>. С. Таранушенко вивчає створені В. Кричевським архітектурні

зарисовки та пейзажі, під час подорожі по Італії та Австрії, виокремлюючи їх характерні риси. Мистецтвознавець визначає головні засоби виразності видань і, звичайно, аналізує його як архітектора на прикладі будівлі Полтавського Земства [469:191–198].

Цікаво, що у 1929 році під керівництвом С. Таранушенка Музей українського мистецтва організував виставку української книжкової графіки, що підсумувала здобутки відродження двадцятих років. Цього ж року вийшов і каталог експонованих робіт [25].

Роздуми С. Таранушенка про селянське мистецтво знайшли своє відображення у короткій, проте цікавій публікації «Учитель і мистецтво» (1925), у якій, на його думку, сільський учитель та мистецтво (пластичне, образотворче) нерозривно пов'язані між собою. Він намагається визначити різницю між такими поняттями як «мистецтво для села» і «сільське мистецтво». Вчений вбачає головну роль учителя у вивченні селянського мистецтва, у дослідженні художньої творчості сільського школяра, вивченні народного селянського мистецького промислу та спостереженням за його розвитком. Крім того, учитель, на його думку, повинен допомагати музеям зберігати зразки мистецької творчості. Саме виконання таких завдань, за твердженням С. Таранушенка, забезпечить розвиток мистецького промислу [510:134–135].

1931 р. С. Таранушенко опублікував статтю «Творчість Мартиновича у світлі доби» (1930). Автор підкреслює, що творчість П. Мартиновича – це яскрава і неповторна сторінка вітчизняного мистецтва 70-80-х рр. XIX ст. Окреслюючи його життя та становлення як художника, він зазначає, що вже картинки ще молодого художника захоплюють декоративно-організованими формами з майже завжди цікавим колоритом. С. Таранушенко вказує на короткий у творчості П. Мартиновича період передвижництва. Вчений наголошує, що П. Мартинович «перший в українському мистецтві так серйозно порушив проблему психологічного селянського портрета. Тут вершина його творчості. Це речі найдосконаліші й технічно. У них мистецько-творча напруженість майстра, емоційно-вольова потужність його робіт дає яскраво себе відчувати» [503:200].



Позитивний відгук про книгу С. Таранушенка, присвячену Мартиновичу, зустрічаємо у фрагменті листа С. Ограновича до С. Таранушенка. Так, С. Огранович зазначає: «У Вас вийшла не просто науково-популярна книжка, а вийшов вклад в літературу завдяки новизні матеріалів про академічні роки (і про дуже цікаву побутову сторінку «казенки») і більшою цільністю всієї біографії» [346:452].

Творчість художника Василя Касіяна висвітлена в передмові С. Таранушенка до книги Д. Чукина (1909-1978) «Василь Касіян» (1931). У ній науковець зазначає, що в мистецтві пожовтневої доби, у час блискучого розквіту гравюри, коли українські митці отримують високу оцінку як у Радянському Союзі, так і в країнах Західної Європи, на творчій арені помітною фігурою є пролетарський майстер Василь Касіян. Проаналізувавши всю критичну літературу – огляди виставок, у яких брав участь художник, С. Таранушенко стверджує, що вся мистецтвознавча критика високо оцінює його майстерність, для якої характерна «багата, різноманітна й віртуозна техніка, що її застосовує до окремих поставлених перед собою в тому чи іншому творі завдань» [496:201]. Визначаючи його творчі якості, автор наголошує на тому, що В. Касіян вправно володіє технікою, виробив свій власний стиль, постійно працює над мистецькою формою; у творах графіка присутня загострена психологічність, підкреслено вилучено принцип декоративності. Наприкінці передмови науковець стверджує: «В. Касіян – художник, свідомий і активний учасник процесу соціалістичного будівництва країни; звідси – чітка ідеологічна спрямованість цілої творчості автора, вольова напруженість його праць, переконливий вплив мови художніх його гравюр» [496:201].

#### **Висновки до розділу 4.**

1. Наукова, музейна та експедиційна діяльність С. Таранушенка мала вагомий результати. Він залишив після себе понад сотню мистецтвознавчих досліджень.

Наукові публікації вченого пов'язані передусім із вивченням українського мистецтва. До кола його наукових зацікавлень входило: архітектура, малярство, графіка, сакральне мистецтво, музеєзнавство тощо. Досягнення у дослідженні мистецьких пам'яток стали результатом професійного, багатогранного вивчення творів мистецтва. До значимості наукової спадщини С. Таранушенка в історії українського мистецтва слід додати і те, що йому вдалося зафіксувати ті твори мистецтва, які у 1930-ті рр. були знищені.

2. Він першим порушив питання про професійне осмислення кустарних промислів, одним з перших розпочав ґрунтовно вивчати килимарство. По сьогодні не втрачають актуальності його аналітичні і різноаспектні праці, присвячені писанкарству. Методом точного обмірювання, всебічного аналізу кожної споруди мистецтвознавець вивчав слобожанську архітектуру, реєструючи та фотографуючи пам'ятки. Він визначив особливості української хати та етапи її формування і розвитку. Крім того, даючи ретельну характеристику, з'ясував еволюцію хатнього зодчества, вказуючи при цьому на походження декорування інтер'єру та конструктивні особливості архітектурних споруд. С. Таранушенко створив методи мистецтвознавчого вивчення декоративно-ужиткового мистецтва.

3. Результати наукових досліджень С. Таранушенка стали міцною базою для подальшого вивчення вітчизняного хатнього будівництва. С. Таранушенко є автором ґрунтовного дослідження про мистецтво Слобожанщини, зокрема, про монументальних живопис, ілюміновані розписи, різьбарство, гончарство тощо. При вивченні генези мистецтва цього регіону враховував умови формування та системні чинники його розвитку. Вченому належить створення першого українського мистецтвознавчого музею, фонди якого постійно поповнювалися матеріалами з його чисельних експедицій.

4. У контексті вивчення українського мистецтва козацької доби пам'ятка українського бароко вперше стала предметом мистецтвознавчого аналізу. Значні досягнення С. Таранушенка відбулися у вивченні українського іконостасу. Він порушив проблему про розвиток та стильову еволюцію українського іконостасу,

визначив своєрідність іконостасу як мистецького явища, обґрунтував розвиток системи вітчизняних іконостасів та визначив регіональні відмінності їх структури.

5. До кола різнобічних наукових інтересів С. Таранушенка входило і дослідження творчості Т. Шевченка. Наукові публікації вченого, у яких подані маловідомі факти про художника та його творчість, були високо оцінені мистецтвознавцями. Як керівник музею С. Таранушенко регулярно публікував звіти, у яких відображалася історія, розвиток, виставкова діяльність закладу та наукова робота співробітників. Ці звіти є свідомством активної музейної діяльності. Мистецтвознавець проявив себе і як художній критик. Статті вченого про художників, у яких подані маловідомі факти про митців, є цінним джерелом для вивчення їхньої творчої спадщини.

6. Усі учні Ф. Шміта стали провідними науковцями та здійснили суттєвий внесок у розвиток українського мистецтвознавства. Так, українське мистецтво у Д. Гордєєва відображено у таких напрямках, як вивчення мистецьких творів та пам'яток архітектури, зокрема, споруд Харкова; дослідження колекцій історичних реліквій та старовинних речей; осмислення питань сучасного мистецтва. З часом Д. Гордєєв почав активно вивчати кавказьке мистецтво. Наукові праці Є. Берченко присвячені народно-декоративному розпису та петриківському малюванню. Її наукові праці і на сьогодні мають велику цінність. Наукові дослідження О. Берладіної базуються на вивченні українського гаптування, орнаментики народного вбрання та літургійного шиття. Предметом досліджень В. Білецької є народний одяг. Інформацію про українське мистецтво інших вчених дуже лаконічні. Зокрема О. Нікольська за основним напрямком досліджень була сходознавцем. М. Лейтер вивчала пам'ятки середньовічного мистецтва на території України, зокрема, мозаїки на підлогах та різьблення по кістці. Т. Івановська досліджувала мистецтво східних регіонів. О. Степанова займалася питаннями, пов'язаними з аналізом дерев'яних хрестів та їх орнаментики. На жаль, у зв'язку з подіями 1930-х років молоді вчені не змогли повноцінно реалізувати свої науково-творчі можливості.

## РОЗДІЛ V.

### УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО В НАУКОВОМУ ДОРОБКУ УЧНІВ СТЕФАНА ТАРАНУШЕНКА ТА ІНШИХ НАУКОВЦІВ ХАРКОВА

#### 5.1. Дослідження українського мистецтва учнями С. Таранушенка

*5.1.1. Українське мистецтво в працях П. Жолтовського<sup>xcvі</sup> харківського періоду.* Харківський період<sup>1</sup> (1926–1933) наукової діяльності П. Жолтовського [Рис. 5.1] – початковий період його мистецтвознавчої роботи. До його обов’язків у Харківському музеї українського мистецтва входило передусім складання картотеки, інвентаризація та опис музейних експонатів, каталогізація книжок та церковних предметів, здійснення наукових відряджень, написання звітів та наукових публікацій [Рис. 5.2]. Окрім того, він зацікавився реставрацією та, за наполяганням С. Таранушенка, розпочав опановувати мистецтво фотографії [71:68–74]. «Поскільки в нас Музей мистецький, в котрому є матеріали до мистецтва народнього та історичного, то мені якраз припало мистецтво історичне» [346:367]. Перші кроки наукової діяльності в музеї одразу почали давати результати. Так, першою його друкованою роботою, якою П. Жолтовський дуже втішався, став так званий «метелик» – невеликий за обсягом путівник до першої компактної виставки рукописів та стародруків у двох-трьох вітринах Харківського музею [346:26].

У наукових експедиціях по Україні почало окреслюватися коло зацікавлень П. Жолтовського – стародруки, рукописи і, головним чином, старий живопис. Одна з перших наукових публікацій П. Жолтовського – «Харківський музей українського мистецтва» – вийшла друком у виданні «Бібліологічні вісті» того ж 1926 р. У ній молодий дослідник аналізує фонд бібліотеки музею, що нараховував приблизно 350 одиниць давніх рукописів та стародруків XV – поч. XX ст., які під час Першої світової війни були евакуйовані з Волинського Єпархіального Древлесховища та Харківського Єпархіального музею [352:99]. Цінність рукописів

XVI ст. для дослідника, зазначає мистецтвознавець, полягає у демонстрації відголосків попередніх та впливів тогочасних орнаментальних стилів на їх «прикраси». Оздоблення стародруків XVII–XVIII ст. є цікавими та різноманітними з точки зору техніки, художнього виконання та змісту орнаментальних мотивів. Особливий наголос вчений ставить на металевих «прикрасах», які є цінним матеріалом для характеристики різних художніх стилів давнього вітчизняного золотарства [352:100].

Значно пізніше, будучи вже зрілим мистецтвознавцем, П. Жолтовський напише у своїх мемуарах: «З ранніх років проснулась і виникла в мене любов до старовини... В пам'ятках мене вабило не лише і не стільки пізнання, гелертерське вивчення, скільки те невимовне і несказанне, що від цих йшло пам'яток, що безпосередньо вливалось в душу і залишалося в ній назавжди...» [346:68]. У цей період П. Жолтовський брав участь у наукових експедиціях та збиральництві<sup>xcvii</sup> [346:28]. У них він багато фотографував, особливо пам'ятки селянського будівництва, крім того, збирав старовинний одяг, тканини та інші речі народного мистецтва [346:28]. Саме цього часу розпочався процес формування кола його наукових інтересів, відбувалося його становлення як мистецтвознавця та дослідника<sup>xcviii</sup>.

У 1927–1928-х рр.<sup>xcix</sup> П. Жолтовський під керівництвом С. Таранушенка працював над темою «Вотивні привіски, як пам'ятки мистецтва в українській металопластиці», метою якої було виявлення генези та розвитку форм української воти (головним чином, волинської). Це дослідження, яке було заявкою на кандидатську дисертацію, буквально «виросло» з перших наукових спроб, зроблених молодим співробітником Музею [346:8].

У харківський період П. Жолтовський бере участь у чисельних наукових експедиціях, проводить дослідницьку роботу у фондах музею [Рис. 5.3], публікує перші наукові розвідки, пов'язані з вивченням пам'яток давнього українського народного мистецтва [346:7].

Наприкінці 1920-х рр. П. Жолтовський мандрував по Волині та Поділлі, використовуючи винайдений ним метод ретельних обмірів архітектурних споруд

[346:62]. Він досліджував пам'ятки давнього мистецтва, зокрема, синагоги, деякі з яких (наприклад, в Смотричі) мали настінні розписи XVIII ст. [346:23]. Наукові розробки П. Жолтовського є актуальними і сьогодні – його працями, в яких ретельно описані втрачені на сьогодні пам'ятки, користуються сучасні вчені, наприклад, фахівець з мистецької іудаїки Є. Котляр [107].

На Поліссі П. Жолтовський досліджував стан збереженості церков, їх іконостасів, дзвонів, надбанних та надмогильних хрестів тощо. Варто додати, що він традиційно здійснював обміри пам'яток народного будівництва, фотографував найдавніші та цінні мистецькі твори майстрів Полісся – вироби з дерева, граніту, тканини, килими та інше. Крім того, він достатньо добре знався на особливостях одягу священників, козацької старшини, тканин інтер'єрного призначення XVII–XVIII ст. Р. Захарчук-Чугай підкреслює, що П. Жолтовський «щоденно звертав увагу учасників експедиції на пошуки давнини – плоско різьблених, профільних розмальованих скринь, керамічних полив'яних виробів, плетених з лози, соломи, рогази, виробів різнофункціонального призначення та ін.» [63:236]. Про наукові експедиції вченого красномовно свідчить фрагмент з його листа до В. Кравченка від 3 квітня 1930 року: «Треба збирати, збирати і збирати. Бо все гине, гине і гине. Чого за ці 2-3 роки не встигнемо, годі буде вже надолужити» [346:375]. Експедиції П. Жолтовського часто відображалися у коротких нарисах. Так, одна з них, що відбулася 1929 р., відобразилась у публікації «На Поліссі. (Подорожні враження)», у якій він описує культуру Полісся, виокремлює її своєрідність [348:14].

За словами В. Пуцко, П. Жолтовський був першим, хто активно залучив до наукового обігу матеріал з колекції Волинського єпархіального Древлесховища (втрачена після 1-ї світової війни). Варто зазначити, що вчений свого часу вивчав ці твори в оригіналі [205:56]. Справедливими є слова Є. Котляра, який стверджує, що «важливо виділити трепетне, майже священне відношення до нього волинян, які зобов'язані П. Жолтовському виникненням унікальної колекції ікон, яка нині зберігається у Луцьку, в Музеї волинської ікони» [107].

За словами Є. Ковальчук, 1932 р. в умовах тоталітарного атеїзму працівники Харківського художнього музею за активної участі П. Жолтовського організували виставку врятованих ними ікон із закритих або цілком зруйнованих церков. Відгуки про виставку не примусили себе чекати. Зокрема дослідник А. Трембіцький вказує, що цю виставку нарком освіти В. Затонський назвав ідеологічною диверсією [257]. Втім цікавитися іконописом П. Жолтовський буде впродовж всього свого життя. Навіть у 1980-х рр. під його керівництвом відбулися наукові експедиції Волинського краєзнавчого музею, в результаті чого на основі відреставрованої частини збірки, зокрема, колекції іконопису, у 1993 р. було створено Музей Волинської ікони.

М. Моздир зауважує, що «без його участі у пошуковій діяльності Волинського (Луцьк) музею неможливо було б обґрунтувати існування «волинської школи іконопису». Він був негласним творцем «експедиційної школи», яку пройшло не одне покоління співробітників музею» [139:234]. Є. Ковальчук стверджує, що «саме за його участю були виявлені, атрибутовані і збережені тисячі пам'яток релігійного мистецтва волинського краю, скомплектовані збірки волинського іконопису в ряді музеїв України. Завдяки його науковій праці волинська ікона стала одним з найбільших наукових відкриттів у мистецькій культурі України кінця ХХ століття» [95:237].

У 1930 р. під час Чернігівської експедиції вчений разом з Д. Чукиним досліджували архітектуру, переважно церковну. Набуті в ході досліджень матеріали обмірювалися і ретельно занотовувалися. Зокрема П. Жолтовський зробив близько 400 світлин сакрального будівництва, яке було майже не вивчено і доживало свого віку [346:376]. Зазначена експедиція втілилася у друкований «Звіт за відрядження на Чернігівщину 30 червня – 8 вересня 1930 року» [Рис. 5.4], у якому висвітлюються результати досліджень пам'яток старої архітектури, зокрема, дерев'яної, пам'ятки скульптури, живопису, сницарства тощо. Крім того, вчені вже «нотували принагідно пам'ятки зв'язані з подіями Жовтневої Революції та громадянської війни» [347:3].

До основних результатів звіту слід віднести те, що сучасні пам'ятки вичерпуються декількома надгробками, пам'ятниками і дерев'яними тріумфальними арками [347:6]. Дерев'яній цивільній архітектурі, порівняно з будівлями Слобожанщини та Полтавщини, не притаманна «вишуканість своїх форм та велика будівельна культура» [343:8]; церковні споруди на Чернігівщині посідали головне місце в архітектурі села та міста та були «найяскравішим виразником стилю місцевої архітектури» [347:11]; старовинного цивільного мурованого будівництва на території Чернігівщини було небагато, а збереглося ще менше [343:9-10].

Аналізуючи муровану церковну архітектуру Чернігівщини доби козаччини вчений наголошує, що «...старшинство зберегло на перших порах традиційний смак до дерев'яної культової архітектури і через це створило свої муровані церкви за зразками дерев'яних, максимально використавши всі можливості, які давали елементи цієї архітектури. Цей процес був одним з етапів відомого в історії українського мистецтва факту переходу форм дерев'яної культової архітектури до архітектури мурованої» [347:16]. Варто підкреслити, що П. Жолтовський був одним із когорти небагатьох вчених, які осмислювали бароко в українській культурі. Він стверджує, що муровані культові споруди Чернігівщини середини і кінця XVIII ст. набули рис, схожих до мурованої архітектури пізнього провінційного бароко [347:17]. Далі автор зазначає, що вже з 2-ї пол. XVIII ст. простежується «певна архітектурна дезорієнтація, втрата старих та відсутність нових архітектурних традицій, вбачаються провінційні переспіви пізньобарокової архітектури. Спостереженням, яке мало наукове значення, стало те, що наприкінці XVIII ст. церковна архітектура виявляє себе у стилі ампір» [347:18-19]. Досліджуючи пам'ятки Чернігівського сницарства кін. XVII – поч. XVIII ст., мистецтвознавець відзначає іконостаси, для яких характерне багатство та насиченість форм та колоритний художньо-композиційний задум [347:19]. Вивчаючи старий світський живопис дослідник стверджує, що він майже зник з побуту, а старий культовий краще зберігся (лише в окремих пам'ятках). Втім, з кінця XVII – початку XVIII ст. культовий живопис стає поширеним у першу чергу



за рахунок якості майстерності виконання, що проявляється у чистому колориті та довершеності композиції [347:20–21].

Слід підкреслити, що обстеження П. Жолтовським пам'яток монументального дерев'яного будівництва Харківщини, Полтавщини, Чернігівщини та Дніпропетровщини П. Жолтовського та його вчителя С. Таранушенка є важливим внеском у вивчення та охорону української архітектури, оскільки то були споруди світового значення, в яких «неповторно зливались монументальна велич із затишною та ліричною інтимністю», від яких майже нічого не лишилося [346:62]. Зокрема до цих споруд відносяться храми Новгород-Сіверська, Березни, Нових Млинів, Пакуля, Кролевця тощо [346:66].

1930 року на сторінках журналу «Червоний шлях» опубліковано наукову розвідку П. Жолтовського «Українська лінія» [Рис. 5.5], присвячена фортифікаційній історичній споруді XVIII ст., пам'ятці старої військової інженерії<sup>с</sup>. У ній вчений вказує на результати досліджень не лише земляних лінійних споруд, а й архітектурних пам'яток, пов'язаних з «лінією», та окремих речей, що мають певне відношення до неї, а саме: різноманітні археологічні знахідки, зброя тощо. За результатами зібраного матеріалу було створено картину сучасного (на 30-роки XX ст.) стану споруджень «Української лінії» [350:202].

Заслуговують на увагу дослідження П. Жолтовського з традиційного народного мистецтва, яке він називав «праматір'ю всякого мистецтва» [63:235]. За словами Р. Захарчук-Чугай, «його висновки ґрунтуються на правді – глибокому знанні художньо-виражальних засобів різних видів декоративного мистецтва, зокрема виробів із дерева, металу, каменю, тканин, килимів, гаптів, малювання та ін.» [63:235].

Один з нарисів П. Жолтовського присвячений побутуванню українських переселенців на Тянь-Шані (також 1929 р.), у якому вчений розповідає про переселення безземельних українських селян в кінці минулого століття до диких місць Сибіру, Алтаю, Приуральських степів та створення українських сіл. За визначенням П. Жолтовського, найцікавішою українською оселею є Кетмень-Тюба, що містилася в Тянь-Шанській горській місцевості [351:11–12].

Тема рукописів та стародруків відобразилася в публікації П. Жолтовського «Про бібліотеку Мелетія Смотрицького» (1930), що являє собою невеликий нарис з аналізом стародруків Музею українського мистецтва в Харкові та їх повним переліком. Окреслюючи історію перебування стародруків, які з Дерманського монастиря потрапили до Волинського Дрелесховища, потім – до Харкова, вчений переходить до їх характеристики. Здійснивши всебічний аналіз стародруків, вчений стверджує: «Ці не численні книжки різноманітні за своїм змістом. Тут історична, правнична, теологічна література, лексикони. Все це солідні західноєвропейські видання в розкішних пергаментових оправах. Ці книжки є цінні пам'ятки того культурного ґрунту, на якому діяла особа М. Смотрицького» [349:103].

*Сучасне мистецтво.* Коло наукових інтересів П. Жолтовського суттєво доповнює праця, яка присвячена одному з українських художників, – «Художник Порфирій Мартинович» (1930) [Рис. 5.6]. Мистецтвознавець висвітлює життєвий шлях художника, показує його становлення як митця, відзначає незалежну та оригінальну вдачу людини, яка так важко мирилася з академічною рутиною. Автор стверджує, що Порфирій Мартинович в повній мірі не виявив себе як художник, оскільки сувора доля досить рано «вирвала пензля з його рук» [353:14]. П. Жолтовський підкреслює особливість художника, представника своєрідного психологічного реалізму, що проявляється у «...високій формальній досконалості рисунка, у виключному вмінні знаходити для своїх робіт найхарактерніші, найбажаніші по зовнішньому вигляду та внутрішньому змісту етнічні типи та матеріальні пам'ятки, в утворенні своїми роботами дійсних документів старої України» [353:17].

Для П. Жолтовського характерний широкий діапазон наукової, дослідницької, педагогічної, музейної, пам'яткоохоронної та організаційної діяльності. За словами Р. Захарчук-Чугай, П. Жолтовський – це «один із тих українських вчених, що працювали біля витоків формування і розвитку українського мистецтвознавства, виокремлення його в самостійну науку» [63:235]. Визначаючи методологічні принципи наукової роботи П. Жолтовського, його

учениця вказує, що у вченого існував непорушний канон – «достовірно, як можна глибше до найтонших нюансів вивчати збережені пам'ятки і на основі фактологічних відомостей робити теоретичні висновки, узагальнення, а не навпаки» [63:235].

Насичений науковою роботою харківський період<sup>сі</sup> закінчується арештом<sup>сіі</sup> [Рис. 5.7, Рис. 5.8]. П. Жолтовський «увійшов в історію української культури, мистецтва не тільки як дослідник, але й той, хто переконливо доводив їх самобутність та розвиток у контексті з європейським світом» [Рис. 5.9-5.14] [140:9]. Увесь майбутній науковий шлях вчений «був знавцем і шанувальником народної культури, музейником найвищого ґатунку», який ставився до роботи в музеї «як до покликання, свого роду Божої благодаті, праці, що навіть в умовах державної системи, яку внутрішньо не сприймав, давала йому можливість робити благородну справу, залишатися собою» [140:232]. Не дивно, що «фундаментальні наукові дослідження П. Жолтовського про давнє українське мистецтво відразу при появі у світ ставали бібліографічною рідкістю» [232:236]. Описуючи його постать, Л. Скоп виділяє в нього «безпринципність та віддане ставлення до науки, позбавлене будь-якої фальші» [232:236]. Л. Скоп стверджує, що і на сьогоднішній день перевершити вченого ще нікому не вдалося, а «на тлі наукових праць Павла Жолтовського публікації сучасних дослідників часто рясніють дилетантськими роздумами і при порівнянні будуть дуже вбого виглядати» [232:237].

За словами М. Отковича, П. Жолтовський належав до того типу людей, у яких органічно поєднувалися енциклопедичні знання і простота у стосунках із людьми. Характеризуючи постать мистецтвознавця, М. Откович зазначає: «Його манера вести наукові дискусії мала присмак минулих часів, коли українська культура завжди мусіла виборювати своє місце, виходячи за коло звичних уявлень про неї. Він належав до зачинателів становлення культурних інституцій в Україні та завжди стояв за їх розвиток та захист від різних постанов і наказів» [155:231]. Сьогодні неможливо уявити вивчення вітчизняного мистецтва без його фундаментальних праць, які вже стали хрестоматійними.

5.1.2. *М. Зубар як дослідник українського мистецтва.* Михайло Іванович Зубар (1907–1992) [Рис. 5.15] – вихованець Харківського художнього технікуму (майстерня В. Єрмилова, з 1925 – І. Падалки)<sup>ciii</sup>. Одним із перших відомих нам завдань майбутнього дослідника стало «виготовлення» для каталогу виставки «Українська книжкова графіка», що відбулася у квітні 1929 р., списку «експонованих на виставці праць та покажчик до них» [504:183]. Доручення було виконане вправно: складений М. Зубарем покажчик став однією з найбільш ґрунтовних частин каталогу.

У збереженій в архіві ХО НУАН особовій справі М. Зубаря вказано, що 1932 р. він завершив навчання в «спеціальній мистецтвознавчій аспірантурі при відділі історії мистецтв» Українського науково-дослідного інституту історії матеріальної культури<sup>civ</sup> і здобув кваліфікацію доцента історії мистецтв [562]. Такий важливий крок – змінити професію – був не випадковим. Ймовірно, М. Зубар вирішив здобути новий фах «з благословення» С. Таранушенка. Вступив він, вірогідно, ще до Науково-дослідного інституту історії української культури ім. Д. Багалія, оскільки ПМК був створений у грудні 1929 р. на основі його етнологіко-краєзнавчої секції.

У відомих нам документах не значиться, хто був керівником «промоційної праці» на тему «Дрібнобуржуазний живопис України в другій половині ХІХ ст. і П. Мартиновича як її представник», хоча ми схильні вважати, що ним був С. Таранушенко. У квітні-травні 1930 р. в Музеї українського мистецтва з ініціативи О. Сластьона і С. Таранушенка була влаштована виставка робіт П. Мартиновича, завдяки чому протягом 1930 р. відбувалося жваве листування С. Таранушенка і П. Мартиновича [485:623–626]. Наступного 1931 р. побачило світ видання «Мартинович: Спогади О. Сластьона», в якому вміщувалася розвідка С. Таранушенка «Творчість Мартиновича в світлі доби» [503]. Тема промоційної роботи М. Зубаря явно відповідає поставленій Стефаном Андрійовичем у невеликій статті проблемі, а відтак і могла бути ним «підказана». Більше того, у тому ж 1930 р. аспірант М. Зубар публікує матеріал «Художник П. Мартинович: До виставки його творів в Музеї українського мистецтва» [359]. Копія рукопису

дисертації М. Зубаря зберігається в бібліотеці Харківського художнього музею [53]. Актуальним в контексті подальших життєвих колізій науковця є коментар зав. відділом українського мистецтва Харківського художнього музею О. Денисенко, за яким, в «дусі часу» зміст «есе» помічений «вульгарно-соціологічним підходом до творчості тих же Сластьона і Мартиновича («дрібнобуржуазних мистецьких верств» на відміну від художників землевласницького панства типу Безперчого, майстрів капіталізованого поміщицтва на зразок Жемчужникова і Трутовського)» [53:17]. Ґрунтовне вивчення збереженого рукопису дозволить встановити взаємини наукових позицій не лише С. Таранушенка і М. Зубаря, але й інших українських дослідників, які першими звернулися до творчості П. Мартиновича (наприклад, П. Жолтовського) [81].

Рішення повернутися в стіни рідної Alma mater відвернуло від М. Зубаря<sup>cv</sup> лихо, яке насувалося чи не на всіх представників мистецтвознавчої школи Харкова<sup>cvі</sup>. Ще коли М. Зубар навчався в ІМК співробітники інституту «піддавалися жорсткому тавруванню: у його, мовляв, складі (інститутському — прим авт.) перебував ... колишній есер Таранущенко – член СВУ. ... На буржуазних позиціях стоїть Зуммер...» [291:59]. Прізвище М. Зубаря згадується в матеріалах справи (разом з С. Таранушенком, Д. Чукиним, О. Чудновською та Є. Берченко як члена «нацдемівської» групи) [255:140]. Але М. Зубарю пощастило – в його особі слідчі, які вели справу, загрози радянському суспільству не побачили<sup>cvii</sup>....[563].

У 1929 році з'явилися дві перші з відомих нам друкованих статей М. Зубаря, присвячені тій самій виставці. Перша з них – «Виставка сучасної графіки», є ґрунтовним аналітичним оглядом виставки, яка була першою «щодо повноти й систематичності охоплення матеріалу» [354:208]. У тексті статті М. Зубар представляє експоновані твори, аналізує творчість їх авторів та доволі точно визначає їх місце у розвитку графічного мистецтва. Зокрема В. Кричевського він відносить до старшого покоління художників, які створювали передумови для розвитку української книжкової графіки; спадщину Г. Нарбути характеризує як новаторську і основоположну для наступних поколінь; вказує на досягнення групи

художників-бойчуків, в творчості яких «панує логіка та естетика необхідності» (відмітимо, що молодий дослідник, який сам був учнем І. Падалки, серед представників школи називає Б. Бланка, О. Довгаля, М. Фрадкіна, М. Котляревську, але «забуває» про себе). Окремо виділяє творчість «конструктивістів» (В. Єрмілов, Г. Цапок), які «відкидають всяку художню традицію, наслідування, виходячи з суто конструктивістських завдань» [354:209].

До мистецтва перехідної доби (коли стара «художня основа» вже зазнала змін, а нова ще не була народжена) він відніс А. Страхова, Б. Крюкова та інших представників «тої маси художників, які кількісно посідають велике місце, будучи в розумінні художнього поступу лише послідовниками рухливіших і виразніших напрямків» [354:209]. Не обходить стороною науковець й «поодиноких майстрів», творчість яких є джерелом чогось нового (В. Касіян, М. Алексєєв, останні твори В. Кричевського). Крім того, М. Зубар наголошує, що на цій виставці чи не вперше перед глядачами радянського Харкова постають твори західноукраїнських графіків (П. Ковжун, О. Кульчицька, П. Холодний та ін.), які являють осібне явище в українському мистецтві. У підсумку М. Зубар не лише сміливо відзначає народження української графічної школи, з якою «українське мистецтво уводиться до європейського, посідаючи відмінне у своїй своєрідності місце», але й те, що «запорукою і рушієм дальшого розвитку нашої графіки є взаємодіяння цієї школи і мистецьких течій сучасності і прагнення до тісного єднання мистецтва і поліграфії – могутньої синтези мистецтва і техніки» [354:210].

Слід зауважити, що ці статті молодого співробітника музею, який ще не мав мистецтвознавчої освіти, й по сьогодні не втрачають своєї значущості, оскільки переконують сучасних науковців, що першим дослідником, який означив функціонування «школи І. Падалки», став саме М. Зубар [117:145]. При тому, в документах, датованих 1940-ми рр., сам автор, із зрозумілих причин, свої перші статті не згадує. Однак він вказує, що у 1929 р. здійснив розвідку «Нарбут і сучасна українська графіка» (не опублікована), а у 1930 р. з'явилися публікація «Художник П. Мартиновича: До виставки його творів в Музеї українського мистецтва»

[Рис. 5.16], передмова до альбому гравюр В. Касіяна «На заводі» і тексти до каталогів Ф. Мазереля та Н. Піросманішвілі для ВОКСа [562].

Усі зазначені тексти М. Зубаря, крім статті про П. Мартиновича, не відомі сучасним дослідникам. Але сам їх перелік демонструє звернення молодого науковця до сучасного мистецтва та характеризує місце, яке в художньо-мистецькому житті Харкова зайняв М. Зубар. Посилює цю характеристику й такий маловідомий факт. В одній з оприлюднених лекцій Д. Горбачова про Д. Бурлюка зазначається, що з вже з еміграції Д. Бурлюк листувався з митцями та «музейниками» України. Зокрема, до Харкова Д. Бурлюк писав не лише С. Таранушенку як директору Музею українського мистецтва, але й М. Зубарю. Зокрема в одному з таких листів художник зізнався, що його «головним чином цікавить українське народне мистецтво, археологія України і все, що стосується Запоріжжя та вільного козацтва українського, нащадком якого вважаю себе невід’ємно», а після того, за словами Д. Горбачова, попрохав М. Зубаря: «Присилайте все, що стосується українського мистецтва чи музейних справ України»<sup>cvi</sup> [40].

Стаття «Художник П. Мартинович», як й аналізована вище перша публікація М. Зубаря, з’явилася як результат його роботи з організації персональної виставки П. Мартиновича у Музеї українського мистецтва, і явила собою підсумок творчої діяльності художника. Вже на початку публікації М. Зубар зазначає, що в сучасній йому літературі творчість П. Мартиновича представлена не була (виключенням стала невелика публікація О. Сластьона), а тому, влаштована співробітниками Музею українського мистецтва виставка, має зробити «генеральний огляд» творчої діяльності художника. Далі М. Зубар висвітлює життєвий шлях митця, вказує на становлення його як художника, аналізує його творчу манеру. Зокрема він зазначає, що малярські твори П. Мартиновича, в яких вбачається нестача колоритності та недостатнє відчуття живописності, поступаються його віртуозним рисункам. Мистецтвознавець окреслює тематику творів П. Мартиновича (селянство), розкриває особисту трагедію художника, «репресії», яких він зазнав і, як наслідок, депресію та хворобу [359:161–162]. Таким чином, М. Зубар не лише

одним з перших звернувся до спадщини П. Мартиновича, але й порушив питання висвітлення трагічних сторінок історії українського мистецтва.

Вартою уваги є й публікації М. Зубаря «Оновлення мистецької оздоби ВУЦВК'у» (Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет) (1930), згадка про яку в написаних у 1940-х рр. особистою рукою мистецтвознавця документах не зустрічається. Причини цього, на наш погляд, криються в самому матеріалі. На початку статті М. Зубар справедливо зазначає, що Харків, який не так давно став столицею Радянської України, не багатий на монументальні твори суспільного призначення, які лише починають поширюватися як соціальні замовлення і є «великим організуючим і популяризуючим чинником піднесення мистецької культури широкого загалу» [358]. Розглянувши роботу своїх однокурсників В. Вовченка (випускник майстерні І. Падалки), Є. Світличного (вихованець живописної майстерні) і С. Стешенка, дослідник зазначає, що вони відійшли від стилістичних ознак дореволюційного мистецтва з усіма його пережитками і втілили в панно нову мистецьку концепцію – «національну за формами та пролетарську за змістом» [358]. Сама наявність в доробку молодого мистецтвознавця такої похвальної оцінки роботи орієнтованих на бойчукізм художників, за кілька років стала небезпечною, а тому М. Зубар про неї не згадував. Сьогодні ж будь-яка інформація про розписи 1930-х рр., які не дійшли до нашого часу є цінним джерелом. Висвітлення панно на тему соціалістичного будівництва в сесійній залі ВУЦВК, який містився в колишньому будинку Дворянського зібрання, було здійснене «на злобу дня» і є «документом епохи», зафіксованим на сторінках універсального ілюстрованого журналу «Всесвіт».

Вже у 1945 р. М. Зубар публікує наукову працю «Народний художник СРСР В. І. Касіян» [Рис. 5.17, 5.18], яка присвячена творчості митця. Втім після ознайомлення із вказаною книгою сам В. Касіян надрукував у газеті «Київська правда» замітку «Про шкідливу книгу мистецтвознавця Зубаря». Резонанс публікації був великий, тому М. Зубаря було виключено зі СХУ, про що свідчать документи з архіву ХОНСХУ від 1948 р. Зазначимо, що після цього у СХУ його відновлено не було. Окрім того, він, як «космополіт» був позбавлений можливості



працювати викладачем у ХХІ. Дослідниця Н. Усенко вказує: «Можна припустити, що виключення М. Зубаря було пов'язано із війною проти «формалізма» у мистецтві, розгорнутою В. Касіяном» [266:56].

*5.1.3. Декоративно-ужиткове народне мистецтво у спадщині М. Щепотьєвої.* Марія Олександрівна Щепотьєва<sup>сiх</sup> (1893–1974) [Рис. 5.19] – мистецтвознавець, учениця С. Таранушенка. Протягом 1923–1927 рр. Марія Олександрівна працювала в Харківському музеї українського мистецтва, в якому займалася дослідженням килимів та шиття [346:367]. У коло наукових інтересів Марії Олександрівни входило дослідження українського килимарства, народного малювання, розписів українських хат та (у київський період) лаврської друкарні [346:464]. У 1925 р. на сторінках журналу «Червоний шлях» з'являється рецензія М. Щепотьєвої на книгу Б. Крижанівського «Українські і румунські килими» (1925 р.), що була присвячена виставці українських, румунських, сербських та болгарських килимів, яка була влаштована Російським музеєм у Ленінграді. Однак, рецензія дослідниці базується на аналізі того матеріалу, що стосується саме українських килимів. Вчена відзначає важливість визначення техніки українських килимів, інформації про виготовлення фарб, особливості орнаментики. М. Щепотьєва зазначає, що в брошурі порушено цікаве питання про впливи східних килимів на українські й зроблено спробу їх визначення. Проте вона піддала сумніву запропонований дослідником розподіл України щодо типів килимів і деяких запозичених впливів, аргументуючи свою думку тим, що «Поділля нам дає килими з рослинним орнаментом, що не підходять до західної групи й не можуть бути віднесені до впливу Малої Азії. Килими із зірками знаходимо й на сході й на заході України, їх не можна віднести до певного району; і чи можна говорити про запозичених в цілому саме в цій групі, коли різні типи зірок розповсюджено так широко на різних виробках у різних народів?» [548:324]. Крім того, М. Щепотьєва не розуміє, чому саме така назва брошури, якщо про румунські килими міститься лише невелика згадка [548:325].

Мистецтвознавчий інтерес викликає наукова розвідка Марії Щепотьєвої «Проблеми композиції в орнаменті українського килима» (1925) [Рис. 5.20], яку

вона написала для вступу в аспірантуру. Цінність публікації полягає в тому, що, за словами авторки, орнаментика українського килима не раз стає об'єктом уваги дослідників. Однак, попри існуючі статті із загальними вказівками, ґрунтовної праці про орнаментику килима немає, а проблема існує на етапі становлення та розробки. Публікація М. Щепотьєвої ґрунтується на матеріалах збірки Харківського музею українського мистецтва, а саме на аналізі 18-ти килимів. Дослідниця вдається до ґрунтового аналізу цих об'єктів, досліджуючи композицію цілого килима, окремого мотиву, композиції окремої квітки, використаної фарби, оздоблення килима, створюючи при цьому класифікацію в окремо взятій проблемі. Дослідниця зазначає, що в цілому аналізовані килими є народними, яким притаманний рослинний та дуже стилізований орнамент [547].

За словами М. Щепотьєвої, дана публікація є лише спробою наблизитись до проблеми орнаменту українського килима. Вона стверджує: «як бачимо, навіть у такій невеликій групі випадкової музейної збірки можна помітити вже певні угруповання щодо композиції цілого килима, певні пропорції щодо композиції цілого мотиву. Розгортаючи тему, притягаючи сюди матеріал з різних місцевостей, переходячи од простих, класичних форм до складніших форм пізнішого періоду та рівняючи цей матеріал з орнаментикою на інших виробках, можна довести певні закони орнаменту українських килимів» [547:212].

У науково-популярній праці «Українські килими» (1926), виданій під грифом Музею українського мистецтва, М. Щепотьєва більш поглиблено досліджує питання українського килимкарства [550]. Книга являє собою нарис про походження й розвитку техніки та орнаментального оформлення українських килимів. Фотографії вона використовує ті ж самі, які містяться в публікації С. Таранушенка «Відчитна виставка за 1923 рік Харківського Музею Українського Мистецтва». М. Щепотьєва зазначає, що процес сидіння на одному килимі є схожим до обряду спільного сидіння на шкурі тварини або на кожусі. На її думку, витоки такого обряду сягають давнини та мають зв'язок з вшануванням тварин-тотемів [550]. Ця праця, поруч із розвідками Д. Щербаківського, і по сьогодні не втрачає наукової цінності і постійно згадується в історіографічних розділах

досліджень килимів<sup>ex</sup>. Актуальність її наукової розвідки засвідчує той факт, що в дисертації Г. Когут Українські «панські» килими XVII–XVIII ст.» (2003) теж є посилання на М. Щепотьєву. Крім того, в публікації Г. Когут «Алоїз Рігль та дослідження українського килимарства» є згадки про наукові розвідки М. Щепотьєвої «Українські килими» [99:128]. Грунтовність дослідження посилює той факт, що, як відомо з плану «Нарису історії українського мистецтва» Ф. Ернста, саме М. Щепотьєва у цій праці мала написати підрозділ «Тканина» [61].

У 1927 р. М. Щепотьєва переїхала до Києва, у Лаврське містечко, де вона, як і інші дослідники, працювала над складанням мап художньої промисловості та визначенням виробничих осередків народного мистецтва, збирала матеріали з термінології виробництва, вивчала народне мистецтво, їздила в експедиції. Зокрема, вчена досліджувала архітектуру та хатні розписи. Результатом накопиченого матеріалу стала стаття «Розписи хат в С. Ходоровцях на Кам'янецьчині» (1928) [230:43]. М. Щепотьєва відзначає, що «На Кам'янецьчині на Уманщині поширений був такий спосіб малювання: «спершу малярка робить «розвід», цеб-то самі гілки, без квіток: при чому проводить спершу основне стебло, потім більші паростки, потім по-між ними вміщує ще дрібніші. Коли розвід зовсім готовий, малярка малює квіти: спершу усі квіти одною фарбою, потім усі інші, так що в роботі у неї лише одна фарба» [549:23]. В цілому, в публікації вона узагальнює та осмислює накопичений матеріал, здійснює опис, виявляє художню специфіку розпису порівняно з іншими видами народного та професійного мистецтва та намічує критерії оцінки [249:229].

Оглядовий характер містить книга М. Щепотьєвої «Що таке Лаврська друкарня та кому вона служила» (1930 р.). У ній вона висвітлює історію розвитку та діяльність першої з монастирських друкарень, яка виникла на початку XVII ст., окреслює тематику видань, які змінювалися залежно від часу, називає певні традиції оздоблення книг та імена граверів, що обслуговували Лавру. Дослідниця зазначає, що «Протягом усього свого існування лаврська друкарня обслуговує інтереси тих клас і зокрема тих осіб, що від них лавра має якусь користь» [551:26].

5.1.4. *Дмитро Чукин – дослідник українського мистецтва кінця XVIII–XIX ст.* У контексті вивчення українського мистецтва в наукових розробках харківських вчених особливий інтерес становить Чукин Дмитро Григорович (1909–1978) [Рис. 5.21] – мистецтвознавець, учень С. Таранушенка, про якого залишилося обмаль інформації<sup>сх1</sup>. У творчому доробку Д. Чукина [Рис. 5.22] в силу певних обставин налічується не багато наукових праць. У 1929 р. він написав рецензію на працю С. Таранушенка «Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIII ст.», де стверджує, що рецензована публікація, на відміну від попередніх, які «або мали принципове значення та установлення певної методології дослідження (хата на Єлизаветинській вул.) або носили публікаційний характер (хати м. Харкова), помітно відрізняється. У науковій розвідці мистецтво Слобожанщини репрезентовано всебічно, особливо, монументальне будівництво. В цілому, Д. Чукин дає позитивну оцінку науковій праці С. Таранушенка. Однак вказує і на недолік – розміщення зображення автора книги на обкладинці, яке, на його думку, туди не вписується [529:201–203].

Одним з напрямків мистецтвознавчої роботи Д. Чукина була художня критика. Так, на сторінках збірника «Бібліологічні вісті» 1929 року з'являється публікація вченого «Мистецтво книжки. Виставка нової української графіки в Харкові», яка присвячена згаданій вище експозиції Музею Українського Мистецтва. За визначенням Д. Чукина, «завдання Музею показати фізіономії видавництв, та тих, що її творять – митців» [527:129]. Вчений підкреслює, що «Митці надзвичайно різноманітних орієнтацій, смаків, переконань отаборилися у видавництвах: стилізаторство «нарбутівського» і донарбутівського типу, конструктивісти, монументалісти і, навіть, ілюстратори, що мали притулок на шпальтах блаженної пам'яті «Ниви», «Родини» [527:129].

У розвідці Д. Чукина викликає інтерес аналіз творчості провідних графіків, твори яких експонувалися на виставці. Так, М. Самокіша він називає «представником «натуралітичного» розумінням книжкової графіки, В. Кричевського – «одним з перших майстрів української книги», Г. Нарбута – автором «прекрасних речей» [527:129]. Мистецтвознавець визначає групу учнів

Г. Нарбута, вказуючи, що М. Кірнарський «найближчий за духом і розуміння графічної форми до свого вчителя», у Л. Лозовського «лінії завжди свіжі, соковиті», а в Р. Лісовського – «нарбутова віртуозність перетворюється на манірність» [527:129]. Серед учнів Нарбута він відзначає П. Ковжуна, який вдало зумів поєднати нарбутівську графіку з досягненнями німецьких експресіоністів. Дослідник згадує також продовжувачів Г. Нарбута – О. Маренкова та А. Середу. Визначаючи завдання, над якими працювала нарбутівська школа (лінія, композиція, розробка тем), дослідник вказує, що наступне покоління митців мало «висунути питання про використання деревориту та літографії щоб поставити питання за фактуру сучасних засобів друку», яке найкраще розв'язав Алексєєв, Крюков, Страхов [527:129]. Окрім того, Д. Чукин згадує конструктивістів (В. Єрмілова, Г. Цапка та В. Меллера), не графіка за фахом А. Петрицького, представників молодшого покоління – харківську (І. Падалка) та київську (С. Нелєпинська-Бойчук) школи, вказуючи на їх особливості, а також називає художників, які, за словами вченого, стоять відокремлено і творчість яких позначена впливом Шагала та німців. Дослідник також оцінює роботу видавництва України, вказуючи на їх досягнення та недоліки у роботі. Зокрема, Д. Чукин лихом графіки називає безвідповідальне ставлення митців до своїх робіт, підтверджуючи це тим фактом, що «низка художників, приходячи до Комітету по улаштуванню виставки, просили не виставляти їхніх робіт серед експонатів, що їх давали видавництва, бо це, мовляв, робилося «так» [527:130].

Тема книжкової графіки продовжена в публікації Д. Чукина «Пересувна виставка української книжкової графіки» (1930) – відгук на пересувну виставку, яка відбулася в Луганську на запрошення Агітпрому. Дослідник вказує, що завдання музею «відгукуватися виставками на найпекучіші питання мистецького сьогодні» [528:139]. Він стверджує: «Не розказ, а показ. Улаштування виставок та уважне прислухання до зауважень робітничого глядача є одинокий спосіб виявити справжні потреби, справжнє замовлення мас» [528:139]. За словами автора, державний Музей українського мистецтва запланував створити серію виставок, завданням яких є всебічне висвітлення мистецької культури у всій її широчині з

показанням класової суті явищ та їхньої діалектики. Обираючи тему, працівники зупинилися на українській книжковій графіці. Вибір теми був обумовлений такими причинами: по-перше, книга найбільше пов'язана з повсякденним побутом, а оздоблення книги має важливе значення у рекламі книги; по-друге, у галузі книжкової графіки є великі досягнення, які необхідно показати; по-третє, не останнім чинником є портативність виставки та компактність матеріалу [528:139].

За основу створення виставки<sup>cxii</sup> було взято принцип функціональності (залежність оформлення книги від змісту, від категорії споживача) та специфічності книжкового оздоблення. З метою демонстрації обличчя книжкової графіки було обрано не лише найкращі книги, а й видання середньої вартості. На виставці експонувалися лише обкладинки, щоб глядач не подумав, що то є зупинення рекомендованих книг. До кожного експонату додавалося лаконічне друковане пояснення, що давало можливість глядачеві зрозуміти оформлення конкретної книги. Д. Чукин зазначає: «Досі ще погляд на мистецтво, як на щось вище над життям, поширений серед широких мас, тому актуальним здавалося створити виставку, що подавала б для нього ще мало відомого» [528:139]. Перша виставка, яку відвідало 865 глядачів, відбулася з успіхом [528:139–141].

Результатом плідної наукової діяльності Дмитра Чукина стала монографія «Дмитро Левицький», яка була видана 1930 року. У передмові до видання К. Буревій вказує, що це «перша марксистська монографія про знаменитого портретиста XVIII ст.», у якій Д. Чукин визначив місце Д. Левицького в історії українського образотворчого мистецтва [525:7–8]. Стисло охарактеризувавши час, у якому жив художник, та стан мистецької культури Києва XVIII ст., дослідник переходить до висвітлення дитячих та юнацьких років Д. Левицького. Втім, за словами вченого, інформація про ці роки художника викликає багато питань, оскільки немає точних підтверджень його біографії, тому він багато що припускає та подає з приписом «ймовірно». Мистецтвознавець допускає де і в кого навчався художник (спочатку у батька, потім у Петербурзькій академії у Лагрене та Д. Валеріані). Д. Чукин вказує на початок офіційної кар'єри художника – 1769 рік, коли за портрет Козлова рада Академії обрала його в «назначенные», а через рік за

портрет Кокоринова – академіком. Окресливши основні моменти творчого життя, дослідник більш детально зупиняється на таких питаннях як визначення художником портретованого та його характеристика, а також вказує на особливості живопису та творчості взагалі. Так, Д. Чукин стверджує, що «портрети Д. Левицького здебільшого зовсім не відбивають інтимного життя портретованих, вони підкреслюють їхній соціальний стан, а при добрій нагоді – вірнопідданість та добродійство» [526:17–18]. Крім того, Д. Чукин додає, що «Левицький суб'єктивно був носієм дрібно-міщанської ідеології, об'єктивно був речником бюрократичного, зв'язаного «двором» шляхетства. Оця роздвоєність прикро відбилася на його мистецькій спадщині. Дмитро Левицький досяг великої умілості, мав він не абиякий хист та тонкий колористичний смак. Стрункість задуму, композиційна ясність приваблює в роботах Д. Г. Левицького, але вражає певний формалізм» [526:23].

Д. Чукин порушує питання про визначення місця художника в українському мистецтві та намагається виявити, чи можна митця назвати українським художником і яке місце він посідає в українській культурі. Велику роль у цьому зіграла педагогічна діяльність Д. Левицького. Так, підсумовуючи, Д. Чукин стверджує, що «незважаючи на те, що мистецька діяльність Д. Левицького відбувалася далеко поза межами України, творчість його увіходить в історію українського мистецтва. Він завершує старі традиції українського мистецтва (офіційний портрет – міщанського та шляхетського типу) й намічає шляхи портрету шляхетсько-маєткового, інтимного» [526:26]. Таким чином, монографія Дмитра Чукина заповнює значні прогалини в українському мистецтвознавстві та є цінним науковим джерелом навіть в межах сучасного вітчизняного мистецтва.

Впродовж 1930–1931 навчального року дослідниця Л. Левицька<sup>cxiii</sup>, підготувала наукову доповідь, у якій вказала на реферативність вище зазначеної розвідки Д. Чукина, побіжне висвітлення української традиції у творчості художника Д. Левицького, а також на відсутність аналізу творчої манери майстра на прикладі окремих творів, брак розгляду колористики [286:876]. Аналізуюч доповідь, І. Ходак стверджує, що її зміст був зумовлений ситуацією того часу, тому

їй залишалося констатувати, що Д. Чукин «добре оперує матеріалом соціального та економічного порядку», зокрема, змальовуючи соціально-економічну ситуацію у Києві наприкінці XVIII ст. та характеризуючи мистецький світогляд Д. Левицького з притаманним йому міщанським речовим сприйняттям світу й, відповідно, тверезим ставленням до природи, правдиво її відтворює [286:876].

Результатом наукової роботи стала ще одна монографія Д. Чукина – «В. Боровиковський»<sup>cxiv</sup> [Рис. 5.23]. Зважаючи на відсутність ґрунтовних відомостей про дитячі та юнацькі роки В. Боровиковського, Д. Чукин окреслює оточення художника та вказує на перші мистецькі уподобання майбутнього художника. Дослідник стверджує, що сім'я Боровиковських жила в той час, коли «майбутні шляхтичі Російської імперії хапали пожадливо «благостині», що давало їм російське самодержавство, та за всяку ціну прагнули зберегти ті привілеї, що мала старшина до остаточного перетворення України на колонію Росії» [524:6]. Дослідник наголошує, що вже перший твір художника на тему церковного мистецтва – плащаниця – говорить про його певні досягнення. В. Боровиковський відійшов від традиційного способу зображення, по-новому обробивши дану тему, тому ці якості говорять про нього, як про «митця вправного, що ясно уявляє ті завдання, які стоять перед ним» [524:7]. Далі він розкриває шлях становлення його як художника під час навчання в Петербурзькій Академії, ймовірно, в майстерні у Д. Левицького, де він проявляє себе першорядним майстром інтимного портрету. Автор додає, що останні роки XVII ст. є переломними для В. Боровиковського, що проявляється в зміні як окремих малярських засобів, так і в світовідчутті [524:5–8].

Аналізуючи спадщину художника, Д. Чукин зазначає: «Почавши свою діяльність як іконописець, усе своє життя він вважав себе передовсім за релігійного мистця і при найменшій змозі повертався до робіт коло релігійного мистецтва» [524:10]. В цілому автор вказує, що жанровий спектр художника різноманітний. Досліджуючи портрети В. Боровиковського, Д. Чукин стверджує, що вони «не ставлять собі завдання відбивати індивідуальність портретованого..., їхня суть у виразі типового, пластичного ідеалу людини шляхетської кляси. Цей ідеал не непорушний. Не усталений раз назавжди» [524:13]. За словами Д. Чукина,



зародження жанрового малярства В. Боровиковського пов'язано із староукраїнською традицією [524:15].

Оцінюючи творчість художника дослідник вказує, що «мистець орієнтується на панство, не на те опозиційоване панство, яке певним способом протиставило себе урядові, а на панство в його найреакційнішій частині, що йшло разом з царатом; мистець навіть не намагався вийти за межі тем, що диктує замовець» [524:11]. Д. Чукин називає замовника творів В. Боровиковського – «верхівка шляхетства», більшість з яких лише фіктивно бере участь в управлінні державою та в громадському житті. Тому, підсумовуючи, Д. Чукин стверджує, що «мистецтво Боровиковського служить шляхетству, що досягло свого найвищого розквіту, і воно не ставить перед собою завдань бути агітаційним (якими були староукраїнські портрети, і в значній мірі портрет Левицького)», а саме малярство Боровиковського «має ясно виявлений пасивний характер» [524:14]. Ця публікація, як ми бачимо, досить смілива своїми думками, як на той час, стала цінним джерелом для ознайомлення з творчістю художника. Можливо саме через таку оригінальність думок ця праця більше не перевидавалась.

Цього ж 1931 р. вийшла у світ ще одна наукова розвідка Д. Чукина оглядового характеру «Василь Касіян» [Рис. 5.24]. Дослідник описує основні етапи життя художника: дитинство, навчання, перші кроки у малюванні, активну громадську роботу, перебування на фронті та в полоні, відвідування європейських міст. Більш детально Д. Чукин зупиняється на періоді навчання В. Касіяна у Празькій Академії мистецтв, у якій вже тоді став виявлятися інтерес до «тематички, виразно забарвленої соціальним моментом» [522:15]. Дмитро Чукин наголошує, що Академія допомогла художнику в освоєнні технічних навичок необхідних мистцеві, однак, вона на не вплинула на формування творчого портрету В. Касіяна. Важливою віхою для становлення В. Касіяна як художника був вступ до графічної школи, де він навчався у професора М. Швабінського. У цей час його творчість набуває соціального забарвлення. Після переїзду художника в радянську Україну, він працює викладачем у Київському художньому інституті. З кінця 1920-х рр. В. Касіян починає займатися книжковою ілюстрацією. Д. Чукин окреслює тематику

робіт митця, головними з яких є робітнича, сільська тематика та велика кількість робіт присвячена темі соціального будівництва [522].

Відомо, що восени 1933 р. Д. Чукину «доводиться писати про Шевченка маляра» [346:498]. Однак більш детальної інформації про це нами не знайдено.

Підсумовуючи доробок Д. Чукина ствердимо, що він концентрує свою увагу на художній критиці, що проявлялося в оглядах виставок [Рис. 5.25] та написанні рецензій існуючих публікацій, а також на науковій діяльності, зокрема, на творчості художників XVIII–XIX ст. Через те, що україномовні праці Д. Чукина мають сміливий українофільний контекст, вони після виходу у 1930-х, жодного разу не перевидавалися. Проте мали високу оцінку сучасників. Зокрема, Д. Антонович у статті «Українське малярство» (1930-ті рр.) послуговується публікаціями вченого; згадки про них містяться й у «Енциклопедії українознавства» (1955 р.), «Історії українського мистецтва» й ін., що свідчить про їх наукову значущість.

Дослідницька діяльність була перервана арештом 26 жовтня 1933 року у справі «російсько-українського фашистського блоку» з позбавленням волі на три роки [346:252]. Відбувши термін покарання та повернувшись до Харкова, він уникав старих знайомих, не мав бажання встановлювати нові зв'язки і розмовляв виключно російською мовою [293:101].

## **5.2. Внесок В. Зуммера у розвиток харківської мистецтвознавчої школи та дослідження українського мистецтва**

До кола наукових зацікавлень Всеволода Зуммера<sup>cxv</sup> [Рис. 5.26] входило, головним чином, дослідження східного мистецтва (азербайджанського та тюркського). Здебільшого науковець [Рис. 5.27] досліджував архітектурні пам'ятки ісламського світу та мініатюри східних рукописів [108:159]. Крім того, певна частина його робіт стосується вивчення українського мистецтва. Однак для розвитку українського мистецтвознавства важливим став здобуток науковця

[Рис. 5.28] у галузі давньоруського живопису і архітектури [123], який відображався в нечисленних публікаціях. Одним з перших кроків у дослідженні окремих сторінок українського мистецтва стала доповідь на тему «Ікони Ханенків»<sup>cxvi</sup> [83:373]. Варто зауважити, що до від'їзду до Баку в Києві В. Зуммером були розроблені короткі курси лекцій «Історія іконопису», «Російське мистецтво», «Стилі Київського мистецтва», «Пам'ятники Києва», які він у 1922–24 рр. читав у Київському архітектурному інституті [288:113]. Також В. Зуммер [Рис. 5.29] добре знав чернігівське мистецтво княжої доби, яке досліджував під час спеціальних натурних спостережень (опис і фіксація) [288:113]. Результатом подібних наукових «екскурсій» стали повідомлення про пам'ятки старого Козельця (сумісно з В. Базилевичем та А. Степовичем), київську церкву Спаса на Берестові, Георгіївську церкву Канева та інші. Логічним результатом діяльності з обстеження пам'яток давньоруського часу стало керування В. Зуммером [Рис. 5.30] спеціального семінару з українського мистецтва, який після його від'їзду до Баку вів Ф. Ернст. «Заняття на семінарі з українського мистецтва Ф. Ернста та В. Зуммера були побудовані так, що його учасники щосуботи збиралися на лекцію котрогось з керівників або доповідь спеціально запрошених фахівців, запрошених з інституту, а в неділю вирушали на тематичні екскурсії до пам'яток Києва» [288:115–116].

У 1927 р. у «Записках історико-філологічного відділу ВУАН» виходить друком ґрунтовна публікація В. Зуммера «Юр'єва божниця»<sup>cxvii</sup>. Стаття присвячена церкві Михаїла в Острі, збудованій, за свідченням дослідників, в XI або XII ст. і знищеній буквально «на очах» сучасників В. Зуммера [101:404]. В публікації вчений здійснює детальний опис божниці, аналізує її план, порівнює з відомими церквами Києва (Кирилівською, Михайлівською, Троїцькою надбрамною), відзначає недоліки майстрів у забудові споруди, стверджуючи, що «майстри-будівники виявили себе, як технічно безпорадні, зробивши баню занадто велику, – отже, навіть зміцнені, своєрідної, глаголем, форми, унутрішні стовпи не годні були її втримати» [365:4].

Особливої уваги науковець приділяє дослідженню фресок (постатей, орнаментального розпису), які, на його думку, відповідають архітектурним формам. На відміну від М. Макаренка, який бачив у майстрів божниці «повну відсутність умінь і технічних знань, умінь привести рисунок до зменшеного вигляду», В. Зуммер підкреслював «вмілість та технічну волю» майстрів і вказав: «Подані в нас вище міркування про ритмічну погодженість малювання в Юрієвій божниці з її будівничими формами повинні, на мою думку, хоч трохи реабілітувати його майстрів» [365:6–7]. Наприкінці В. Зуммер підсумовує, що «рештки Юрієвої божниці можуть бути цікаві і не для самих тільки археологів. Безвідносно, як твір високого майстерства, вони і в теперішньому своєму вигляді спроможні дати чисту й дуже емоцію, – у них здійснено ті закони конструктивного будівництва і монументального мальовничого стилю, що їх у муках шукає тепер наше мистецтво сьогоднішнього дня» [365:7]. За свідченням сучасного дослідника Ю. Коренюка, наукова робота В. Зуммера й сьогодні є однією з найґрунтовніших публікацій, присвячених даній пам'ятці мистецтва. Значимість публікації В. Зуммера підкреслюється фактом використання його наукових праць дослідницею І. Марченко.

У II пол. 1920-х В. Зуммер [Рис. 5.31] ретельно вивчає пам'ятки Кирилівського монастиря. Ю. Асеев зазначає, що В. Зуммер мав намір очолити Кирилівський музей, однак цього не трапилося. Результати досліджень розписів Кирилівської церкви втілилися у публікації «Врубель у Кирилівській церкві», яка була надрукована у «Ювілейному збірнику на пошану академіка Д. Багалія» (1927) [362].

Говорячи про Врубелевських апостолів В. Зуммер вказує, що «Те нове, своє слово, що говорить тут Врубель формами старої художньої мови, може бути визначене, як властивий композиції підвищений психізм. Перед нами не просто урочисті збори, але той поважний, турботний момент духовного перелому, який з простих галілейських рибалок зробив провісників нової віри» [362:431]. Автор відзначає притаманну Врубелю техніку, яку складають дрібні «мозаїзуючі» мазки,

що інкрустує фарбу на площині<sup>cxviii</sup> [362:431]. Наприкінці В. Зуммер констатує, що Врубель поєднав Київську старовину з пошуками сучасних йому днів [362:436].

У 1928–29 рр. В. Зуммер виступає автором різноманітних за тематикою наукових, науково-популярних, критичних статей у часописах «Всесвіт», «Східний світ», «Червоний шлях» та ін. Зокрема, у 1929 р. на сторінках журналу «Всесвіт» з'являється стаття В. Зуммера «Кирилівський заповідник». Вона стала своєрідним підсумком роботи науковця, який разом із Ф. Шмітом, Ф. Ернстом, В. Базилевичем та ін. входив до складу комісії з її обстеження, по натурному вивченню та дослідженню визначної пам'ятки Києва княжої доби [363].

Висвітлюючи історію будівництва Кирилівського монастиря, автор акцентує увагу на реставраційних роботах під керівництвом А. Прахова, детально зупиняючись на розписах старшого майстра реставрації М. Врубеля, завданням якого було «заповнити порожні місця новим малюванням, додержуючись смаку й стилю старих образів» [363:9], а також згадуючи внесок інших українських живописців, зокрема, молодого М. Пимоненка, який, за його відомостями, виконав частину композиції Поклоніння волхвів. У публікації вчений наголошує на науковій та художній вартості пам'яток мистецтва, що розташовуються на території колишнього кирилівського монастиря. До мистецьких пам'яток, вартих особливої уваги, він відносить старий храм, датований 2-ю пол. XII ст., що був родинною усипальницею і є єдиним храмом у Києві, який не був перебудованим, з його бічними фасадами, які демонструють строго-конструктивну великокнязівську архітектуру [363].

Стінне малювання великокнязівської доби, на думку В. Зуммера, має певну особливість: фреска імітує мозаїчний ефект, що пояснюється високою вартістю мозаїки. В цілому, за його словами, малярство з давньою абстрактною догматикою вже поступається оповідальності. В. Зуммер зазначає, що «зміни в суворий образ конструктивного мистецтва вносять ті переробки й прикраси, що ними приправляє його новий, декоративний стиль, – українське бароко» [363:8]. Завершуючи публікацію, В. Зуммер вказує на перспективу подальших робіт Кирилівського монастиря як нового заповідника на майбутнє [363:9]. Очевидною новацією

В. Зуммера є згадка про «українське бароко». На той час це було ще до не досить досліджене мистецьке явище, тому твердження про бароковий стиль стало важливим кроком у розвитку українського мистецтва [363].

1931 р. В. Зуммер публікує статтю «Художні скарби Кирилівського заповідника» (1931). Окремі факти і спостереження, наведені дослідником в публікації, є цінними і по сьогодні. Серед них те, що «на хорах Кирилівської церкви визнали за доцільне подати образи пророків зі Спасо-Нередицької бані» [132:242].

На початку 1929 року професор В. Зуммер увійшов до складу Українського комітету охорони пам'яток культури при НКО УРСР, де продовжив займатися обстеженням і науковою експертизою пам'яток архітектури і монументального мистецтва. Зокрема в Харкові ним було обстежено Успенський собор та його дзвіницю (1930).

### 5.3. Українське мистецтво у працях К. Сліпка-Москальціва

Костянтин Якович Сліпка-Москальців<sup>cxix</sup> – український мистецтвознавець, художній критик, який поповнює лави репресованої інтелігенції 1930-х років. На сьогодні постать вченого є малодослідженою і згадується у поодиноких публікаціях дослідників.

Наукові праці К. Сліпка-Москальціва присвячені українському мистецтву (переважно 1927–31 рр.) та спрямовані передусім на дослідження іконопису, народного мистецтва та фольклору. А. Сидоренко слушно зауважує, що особливістю публікацій вченого можна назвати «представлення мистецьких заворушень крізь призму історичного досвіду заради створення належного теоретичного підґрунтя розвитку українського мистецтва» [226:260], через що у 1930-х рр. вони були піддані ідеологічній критиці та вилучені з наукового обігу, а в радянський час «забуті». Високо оцінює наукові праці мистецтвознавця

М. Криволапов, називаючи його «справжнім фахівцем» серед значної кількості сучасних йому критиків.

У 1927 році у виданні «Червоний шлях» побачила світ ґрунтовна публікація К. Сліпка-Москальціва «Художник С. Васильківський». Ця «розвідка про творчість Васильківського», яка носить «характер усталення деяких тез, щодо оцінки мистецьких речей та першу спробу схарактеризувати Сергія Васильківського згідно з цими тезами» [441:155]. За словами автора, творчість художника він аналізує, використовуючи, з одного боку, твердження, що «художній образний твір являє собою складну систему образної комунікації з установкою на максимальне сприйняття та, з іншого боку, беручи до уваги відродження української образотворчої культури» [441:156].

Перш ніж розглянути творчість С. Васильківського К. Сліпка-Москальців висвітлює біографію художника, характеризує його оточення, вказує на думки, які панували у той час щодо завдань мистецтва Росії (*він не виділяє окремо Україну*) та за кордоном, порівнюючи його твори з працями найцікавіших сучасних йому художників [441:156–157]. Дослідник вказує, що художнику хотілося творити нову мистецьку культуру, тому він намагався поєднати мистецьке минуле із сучасним, в результаті чого у С. Васильківського з'явилися думки про відродження українського архітектурного стилю [441:164]. Крім того, митець працював у всіх галузях малярства і, таким чином, прагнув «покласти початки українській малярській школі» [441:165].

К. Сліпка-Москальців критично підходить до розгляду творчості художника. Так, з недоліків С. Васильківського як митця він називає його етнографічно-художній напрямок, який виник у нього через помилкове розуміння шляху творення української мистецької культури [441:166]. Крім того, мистецтвознавець зазначає, що художник не вмів компоувати твори за живописними законами у великих форматах. Оцінюючи твори С. Васильківського за жанрами, К. Сліпка-Москальців стверджує, що портрети у художника «невдалі», оскільки він «формально по імпресіоністичному» підходив до них, тому вони мали характер «протокольного запису» [441:166]. До історичних та жанрових творів він теж

підходив формально, внаслідок чого його картини були «занадто сухими, мертвими» [441:166].

Незважаючи на певні недоліки у творчості художника автор підкреслює, що цінність митця С. Васильківського, «художника многогранного», для українського мистецтва полягає у тому, що він «був одним з перших художників, який серйозно задумався над проблемами образотворчих мистецтв і повів роботу практично малярську і громадську в напрямкові творення українського мистецтва» [441:166]. К. Сліпко-Москальців наголошує на тому, що у пейзажних картинах художник був майстром своєї справи та першорядним художником. У них він показав неперевершену техніку, що й уславило його ім'я [441:166]. Дослідник вказує, що С. Васильківського можна віднести до числа видатних художників хоча б через те, що він досяг великих успіхів у передачі живописними засобами глибини та нюансів неба, віртуозно користувався світлом, «незрівнянно умів тонко і чарівно передавати найтонші зміни неба, прозору далечінь, переливи хмар на небі і сонячне освітлення, цілу соковитість української і загалом української природи» [441:168]. Ці твердження дають підстави автору віднести С. Васильківського до найкращих художників європейського значення, а його технічні досягнення у жанрі пейзажу дозволяють поставити його ім'я поруч з барбізонцями [441:178].

У публікації «Всеукраїнська художня виставка» (1928), яка присвячена виставці 1927 року в Києві в будинку Промисловості, вчений відзначає масштаб Всеукраїнської виставки «10 років Жовтня». Автор намагається виявити зміни, які сталися в українському мистецтві за 10 років після революції. За думкою А. Сидоренка, мистецтвознавець «ретельно викристалізує вади та недоліки образотворчих засобів на шляху практичного втілення соціального змісту мистецтва. Головним орієнтиром значущості творів, на думку К. Сліпко-Москальціва, у цей час виступає пошук відповідних форм втілення на шляху виявлення нових тем» [226:260]. Так, він вказує, що після революції у митця «повстало питання про соціальне значення мистецтва, а з цим і про належність мистецтва до народу», художник вперше отримує від держави соціальне замовлення [434:151].



Костянтин Якович відзначає яскраво представлений на виставці архітектурний відділ, у яких він вбачає шукання нових конструктивних форм. Детальніше зупиняється на залі, у якому виставлені картини художників-станковістів (Александрова, Севіріна, Прохорова, Петрицького та інших). Особливу увагу вчений приділяє групі художників, які представляють монументальне мистецтво і належать до школи Бойчука. Вказуючи на те, що ці мистці зосередили свою увагу на засвоєнні монументальної живописної техніки, К. Сліпка-Москальців наголошує, що їх твори показали, що «в напрямкові відродження монументального стилю українська образотворча мистецька культура великими кроками пішла вперед, в цьому відношенні художникові Бойчукові належить почесне місце, як піонерів нового мистецького стилю – монументального. В новітній історії революційного українського мистецтва ця постать безперечно матиме відповідну оцінку і займе належне місце основоположника нової мистецької школи, що дала країні цілий ряд значних молодих мистецьких сил» [434:152].

1928 на сторінках журналу «Червоний шлях» з'являється публікація К. Сліпка-Москальціва «Радянський художник і мистецька спадщина». Як і в попередній своїй статті мистецтвознавець намагається підвести підсумки у досягненнях радянського образотворчого мистецтва за 10 років після Жовтневої революції. Його висновки ґрунтуються, в першу чергу, на основі огляду виставок революційних асоціацій. Описуючи стан Росії у контексті художнього розвитку, дослідник переходить до аналізу мистецьких угруповань України, стверджуючи, що «Відсутність сталої художньої традиції на Україні та відсутність сильних художніх шкіл до революції на мистецтві позначилась тим, що лише в останній час художні сили набирають певної диференціації» [438:125]. Мистецтвознавець подає стислу характеристику найбільш сильних, на його думку, угруповань «ОСМУ», «АРМУ», «АХЧУ», художників-монументалістів та станковістів, а також приходить до думки, що художники не справилися із завданням соціального замовлення. Автор ставить питання про відношення радянського художника до мистецької спадщини і показує, як використовували художники її в Україні до

революції. Велику частку публікації становить характеристика митців епохи Відродження, які, за словами вченого, є взірцем та можуть бути використані у своїй творчості, зокрема, їх живописні прийоми [438:125–143].

У публікації «Розвиток та перспективи графіки СРСР» (1929) вчений відзначає всі позитивні та негативні сторони української радянської графіки. Вказуючи на причини занепаду старої графіки, дослідник зазначає, що «збереглися в дореволюційному мистецтві групи, які не тільки спромоглися зберегти у вогні громадянської війни своє обличчя, але й розгорнути свою діяльність в багато ширшому, як раніш, масштабі. Це – «примітивісти» та «конструктивісти» [439:219]. Вказуючи на шляхи розвитку старої графіки, називаючи причини її руйнування, «європеїзації» графічного мистецтва та констатує повний занепад графіки, К. Сліпко-Москальців виокремлює основні групи: 1) група, яка не визнавала того, чим жила стара графіка; 2) група, яка «своїми формами займає середнє місце з ухилом до суб'єктивних тенденцій таких характерних для імпресіонізму»; 3) група, яка «народилася наприкінці першого етапу розвитку графіки, продовжує старий реалістичний прийом, але лише розробляючи його за новою соціальною установкою» [439:225]. Далі вчений приходить до висновку про «відсутність в сучасній графіці, в більшості, ідейного змісту, про те, що при великих технічних досягненнях, при існуванні цілих графічних шкіл... на Україні школи Бойчука, вона (графіка) перебуває на роздоріжжі...» [439:229]. Підсумовуючи публікацію, автор додає, що «лише широке і всебічне вивчення мистецької спадщини, зокрема підходів і прийомів у роботі громадян рисувальників ХІХ століття, та позбавлення впливу буржуазного західного мистецтва по лінії ставлення до ідейности, допоможе нашій графіці дійсно стати частиною мистецтва, цікавою» не тільки художникам, а й глядачам [439:233].

У статті «Тарас Шевченко як художник», що вийшла у виданні «Червоний шлях» (№ 3 за 1930 р.), дослідник осмислив у контексті мистецьких течій, що панували на той час в Україні, художню спадщину Т. Шевченка. К. Сліпко-Москальців вважає Т. Шевченка митцем, який «був одним з перших, що теоретично і практично почали здійснювати мрії братчиків в образотворчому

мистецтві» [440:173]. Саме він, на думку вченого, зруйнував існуючі на той час, здавалося б, непорушні жанрові норми та започаткував «українську історичну картину», у якій на перший план вивів українську історію та повсякдення. Далі К. Сліпко-Москальців підкреслює, що для портретів Т. Шевченка характерні «життєвість» і «психологізм», неупереджене ставлення до портретованого [440:175-176], а його пейзажі – свого роду «проповідництво», «природа в інтерпретації майстра» [440:179].

За словами мистецтвознавця, художня спадщина Тараса Шевченка умовно розподіляється на «речі виконані безпосередньо під впливом Карла Брюлова і ... речі, де відбилися цілком нові настрої, нові змагання» [440:178]. Так дослідник розділяє ранній («класичний» / академічний) та зрілий («новий») етап у творчості Т. Шевченка, коли він, «звільнившись від пут класицизму, упевнено прокладав нові стежки: в цьому нас особливо переконують так жанрові його речі, пейзажі, як і «образні оповідання», зокрема портретне малярство» [440:179].

В тексті статті дослідник започатковує думки про романтичний струмінь у спадщині майбутнього Кобзаря. Втім, він їх, як і судження про «реалізм» Т. Шевченка (попри наявне зіставлення із В. Хогартом), остаточно не виказує. При цьому зазначимо, що саме це висловлене судження про «реалізм» Т. Шевченка стає чи не єдино правильним при характеристиці мистецького спадку художника в радянському мистецтвознавстві. За думкою К. Сліпко-Москальціва формальний аналіз образотворчої спадщини Т. Шевченка дає підстави констатувати, що його мистецтво виходило на «широкий шлях погодження мистецької роботи з суспільним життям, рвало з минулими традиціями та обмеженістю вузького фахівця майстра ..., своїм синтезуванням настроїв, умінням робити думку емоцією, він випереджає на цілі десятиріччя «передвижників», модерністів і стає частково своїм методом роботи за дороговказ, що за ним слід іти художникам навіть і нашого часу» [440:182].

У 1930 р. вийшла у світ ґрунтовна монографія К. Сліпко-Москальціва «Михайло Бойчук» [Рис. 5.32, 5.33], яка була чи не єдиним прижиттєвим ґрунтовним виданням про творчість М. Бойчука. У науковій праці вчений

всебічно висвітлює життєвий та творчих шлях видатного митця. За твердженням К. Сліпко-Москальціва, творча діяльність Михайла Бойчука свідчить про його намір брати активну участь у піднесенні на вищий рівень художньої освіти вітчизняного митця [435:26]. Л. Соколюк стверджує, що монографія «Михайло Бойчук» «була першою спробою в українському мистецтвознавстві дати наукову оцінку такому неординарному в українському мистецтві явищу, як бойчукізм» [237:32]. До того ж, як прямий учень М. Бойчука, К. Сліпко-Москальців визначив основи педагогічного методу свого вчителя, формулювання яких лишається актуальним і для сучасних дослідників [23:22–26].

К. Сліпко-Москальців справедливо стверджує, що М. Бойчук прагнув виробити «новий український стиль» – одночасно і акцентовано національний, і доступний, оскільки «у найщасливіших добах мистецтво надає вигляду цілій продукції народу чи раси, почавши від будівництва, скінчивши на одязині і печиві...» [435:27]. Насамперед М. Бойчук вчив своїх студентів «розуміти матеріал», вміти його організувати. За основу мистецького педагогічного навчання він поклав актуальний тоді лозунг про «організованість форм на площині», який сприяв зосередженню митців на вузькофахових техніко-технологічних питаннях [435:27].

Як художник-новатор, М. Бойчук і у викладацькій роботі наголошує на насущних проблемах, серед яких розуміння специфіки різних мистецьких царин, ролі й участі творця у різних видах і формах мистецтва. Він, за визначенням К. Сліпко-Москальціва, поглиблено трактує бачення / розуміння функції форми, композиції, лінії у сучасному (у першу чергу монументальному) мистецтві [435:33].

У 1977 р. Б. Певний у публікації «Монументалізм (у 40-ві роковини убивства митця Михайла Бойчука)» у нью-йоркському виданні української діаспори «Свобода» справедливо вказує, що К. Сліпко-Москальців виділяє у мистецтві М. Бойчука «властивості, що не всі тут серед нас звичні ставити поруч національних», і стверджує, що «...загалом, як на тогочасному, так і сучасному мистецькому полі постать Бойчука рельєфно вирисовується, як одного з

найактивніших серед художників, що безкомпромісово порвав безнастанну напружену боротьбу із стихійним ліризмом у мистецтві, тобто тими анархістичними елементами індивідуалістичних течій, які є характерні взагалі для буржуазної культури, що, як відомо, базується вся, і соціально-політично, і ідеологічно, на індивідуалізмі... Отже, лише в нових специфічних умовах, лише після Жовтня Михайлові Бойчукові нарешті щастить зреалізувати улюблену ще в Парижі ідею про безіменну форму колективного співробітання художників, за якою поодинокі особа, що обмежена творчо-виробничими можливостями, «виростає» і посилюється в колектив» [174]. Ця велика цитата переконує, що К. Сліпо-Москальців намагався відповідно до настанов часу «вписати» спадок М. Бойчука в межі нового (для них обох) художнього процесу, бо «для Михайла Бойчука утилітарні вимоги революційної дійсності до мистецтва, лозунги «Мистецтво масам» були його мистецькими переконаннями» [435:116].

Однак йому це не вдалося, оскільки, за слушним спостереженням С. Білоконя, «з цього випливали важливі висновки, яких офіційне мистецтвознавство в СРСР завжди боялось і не пропускало» [30].

Після виходу у світ монографії Костянтина Яковича починається звинувачення автора у його некомпетентності критики «бойчукізму». «Перенасичена теоретизуваннями, натомість доволі бідна на фактичні відомості, книжка О. Сліпка-Москальціва викликала різке незадоволення й протест самого митця» [30].

У 1931 р. в журналі «Критика» виходить друком рецензія на монографію К. Сліпка-Москальціва, підписана Б. Бланком, О. Довгалем, М. Фрадкіним [328:159], у якій критикується «представлення М. Бойчука як «пророка», що знайшов вірний шлях до соціалістичного колективного малярства» та сказано, що ця монографія, «яка повинна була показати класово-ідеологічне обличчя визначного художника М. Бойчука, невірно орієнтує читача в основних соціально-політичних та ідеологічно-мистецьких питаннях, сповнена ідеалістично формалістичних мудрувань і, отже, є ідеологічно шкідливою» [226:262].

Зазначимо, що видана накладом у 15000 екземплярів книга була організовано конфіскована з бібліотек і сьогодні є великим бібліографічним раритетом.

Підкреслимо, що праця К. Сліпка-Москальціва мала велике значення у справі відродження школи М. Бойчука, оскільки вона стала важливою базою для вивчення історії бойчукізму і дослідження спадщини його представників. Особливу роль відіграли репродукції знищених «експериментальних робіт М. Бойчука, вміщені в книзі К. Сліпка-Москальціва, починаючи з часу заснування неовізантизму і до 1920-х років» [237:32], на що вказує, зокрема, Л. Соколюк. Підкреслимо, переважна більшість зазначених робіт не збереглася, тому реконструкція творчих праць митця можлива лише завдяки тому, що збереглися друкарські відбитки з монографії К. Сліпка-Москальціва [237:32].

Попри цькування, К. Сліпка-Москальців продовжує працювати в обраному напрямі. Важливою частиною його доробка стала видана 1931 р. в серії «Українське малярство» книга «Олександр Олександрович Мурашко». Дослідник Л. Савицька з книжок серії виділяє роботу саме К. Сліпка-Москальціва, вказуючи, що «дотримуючись ідеології часу, критик називає Мурашка буржуазним майстром, який перебував у полоні буржуазних естетичних теорій, але чий високий професіоналізм, при цьому є гідним для вивчення радянськими художниками. Залишивши у стороні інтерпретацію критиком творчої фігури Мурашка, звернемося до того, як характеризує К. Сліпка-Москальців ідейно-естетичні сили, які вплинули, на його думку, на художній процес рубіжного часу. У дусі партійної боротьби та ідейного лавірування, яке примушувало пов'язувати буржуазний націоналізм і модернізм у єдине ціле, критик все ж вірно окреслив боротьбу прихильників новацій з народницьким романтизмом, як одну із задач будівництва нової культури. Сліпка-Москальців впевнено показав, як ідея Краси, ідея модерну, видозмінила вимоги до мистецтва та підготувала ґрунт для практичної діяльності нового покоління українських художників» [219]. Розглядаючи спадщину О. Мурашка він підкреслив вплив, який на українських художників нового покоління (О. Мурашка, М. Бойчука, І. Труша, М. Бурачека та ін.) справили європейські художні центри, поставивши надзвичайно актуальну для тогочасного

українського мистецтвознавства проблему, яка лише у 1980–1990-х рр. була вирішена Н. Асєєвою.

## Висновки до розділу 5

1. Учні С. Таранушенка перейняли і розвинули методи дослідження свого вчителя, який багато часу проводив у наукових експедиціях, збирав мистецькі пам'ятки, ретельно їх досліджував.

Початковий напрямок наукової діяльності П. Жолтовського безпосередньо пов'язаний з роботою в музеї. Тож він розпочав науковий шлях з дослідження рукописів та старовинних книг. Активна діяльність у різних закладах вченого йшла паралельно з розширенням кола його наукових інтересів. До нього входило вивчення ікони та іконостасу. У дослідженні волинської ікони його заслуги важко переоцінити, оскільки П. Жолтовський атрибутував тисячі ікон, укомплектував збірки іконопису, проводив заходи із збереження сакрального мистецтва Волині та ввів їх у науковий обіг. Актуальним питанням у контексті вивчення українського мистецтва було дослідження П. Жолтовським вітчизняної архітектури. Окрім того, провідною темою його наукової діяльності було народне мистецтво. Значну увагу він приділяв вивченню старого живопису, а також проявив себе на ниві художньої критики, публікуючи статті про сучасних йому художників.

Постать П. Жолтовського належить до плеяди подвижників української культури та мистецтва першої третини ХХ ст. Перші дослідження вченого є цінним внеском в історію вітчизняного мистецтва. При цьому підкреслимо, що всі його праці стосуються саме українського мистецтва. Він одним з перших дослідників підіймає питання про мистецтво бароко. Чисельна кількість пам'яток збереглася до наших днів завдяки збиральницькій роботі вченого та залишилася на сотнях його світлин. Дослідження П. Жолтовського і на сьогодні є актуальними, оскільки чимало дослідників послуговуються його працями, а монографії використовуються в курсі історії українського мистецтва. Набуті наукові матеріали, що були зібрані протягом харківського періоду наукової діяльності вченого, а саме пам'ятки

барокового мистецтва, полягли в основу його кандидатської та докторської дисертації.

Провідною тематикою М. Зубаря стало дослідження графіки та творчості її провідних представників, монументального живопису, висвітлення творчості художників.

Учениця С. Таранушенка М. Щепотьєва працювала передусім з тими матеріалами, які були в Харківському музеї, а саме вона досліджувала килими та шиття. Окрім того, до кола її наукових зацікавлень входило вивчення народного малювання, розписів українських хат та лаврської друкарні.

Основними напрямками наукової роботи Д. Чукина була художня критика, а саме аналіз творчості видатних українських графіків. Особливу цінність становлять його публікації, присвячені творчості українських художників (Д. Левицький, В. Боровиковський, В. Касіян).

2. Наукова діяльність В. Зуммера у Харкові пов'язана з Харківським державним художнім історичним музеєм, директором якого він був, з Харківською Секцією мистецтвознавства. Вчений здійснював необхідні заходи по збагаченню і популяризації музейних фондів, реставрації експонатів, влаштуванні виставок. Предметом досліджень В. Зуммера було давньоруське мистецтво, а саме – давньоруський живопис, архітектура та ікони. Він займався обстеженням і науковою експертизою пам'яток архітектури і монументального мистецтва, а також публікувався у різноманітних харківських виданнях.

3. Наукові праці К. Сліпко-Москальціва присвячені українському мистецтву, а саме іконопису України, народному мистецтву. Однак основне поле творчої діяльності перебуває в області художньої критики. У публікаціях він детально аналізує творчість художників, впевнено визначаючи їх позитивні сторони та недоліки. Головною його науковою працею життя стало дослідження про творчість М. Бойчука.



## ВИСНОВКИ

1. Стан наукової дослідженості проблеми дозволяє констатувати її актуальність. Питання вивчення українського мистецтва науковцями харківського мистецтвознавчого осередку практично не розглядалося в якості окремої наукової проблеми. Не зважаючи на те, що дослідження історії становлення харківської мистецтвознавчої школи є відносно вивченим, щодо окремих аспектів проблеми усе ще лишаються нез'ясовані питання, серед яких і проблема всебічного дослідження наукової спадщини представників харківської школи мистецтвознавства I третини ХХ ст.

2. Харківська мистецтвознавча школа у ХІХ – I третини ХХ ст. пройшла тривалий шлях становлення і розвитку, у контексті якого цілком очевидними є два періоди, що пов'язані із характером дослідження історії українського мистецтва, баченням актуальності окремих тем та загальним колом наукових напрямків. Дані періоди умовно позначені нами як «університетський» та «столичний».

Університетський період охоплює час від відкриття у місті університету до його реорганізації у 1920 р. та має кілька фаз розвитку:

- *початкова фаза (I пол. ХІХ ст.)*, характеризується епізодичністю звернення до історії мистецтва (переважно античності та відродження) викладачів, що як фахівці сформувалися у межах німецької мистецтвознавчої традиції; окремими спробами мистецтвознавчих розвідок (в межах тих самих історичних періодів) та утворенням при університеті музейних колекцій;

- *дофаховий етап (II пол. ХІХ ст.)*, коли розвиток університетських колекцій, змістова наповненість дотичних до історії мистецтва міждисциплінарних курсів та наукові пошуки університетських професорів уможливили появу серед випускників університету любителів і «знавців» мистецтва, колекціонерів художніх творів;

- *етап оформлення мистецтвознавчого осередку (1893–1912)* пов'язаний з науковою діяльністю магістра мистецтвознавства Є. Редіна, який згуртував навколо себе зацікавлених фахівців; в цей час у Харкові з'являється перший

публічний музей, відбувається XII Археологічний з'їзд, закладається підґрунтя для виникнення наукової школи;

– *етап становлення мистецтвознавчої школи (1912–1921)* пов'язаний з викладацькою і просвітницькою діяльністю професора Ф. Шміта, який за короткий період часу сформував засади наукової школи мистецтвознавства. За його сприянням відбувається збільшення кількості міських музеїв, історія мистецтва як обов'язкова навчальна дисципліна викладається в різних навчальних закладах Харкова. Мистецтвознавчі студії виходять за рамки університетської науки, пам'ятки історії українського мистецтва стають чинником громадського та культурного життя міста.

Другий період – столичний – характеризується розквітом у Харкові мистецтвознавчої школи (1921–1934). В цей час у місті розвивалася мережа публічних музеїв, пам'яткоохоронних і просвітницьких організацій, відкривалися мистецтвознавчі кафедри в різних навчальних закладах. Діяльність харківської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства суттєво покращила фахову підготовку мистецтвознавців.

3. До початку ХХ ст. харківські науковці (передусім О. Кирпичников та Є. Рєдін), будучи виразниками загальноімперської науки, не виокремлювали український контекст у розвитку давньоруського та середньовічного православного мистецтва. При цьому їхнє бачення еволюції українського мистецтва не виходило за межі загальноприйнятої історико-культурної схеми. Проте, вже у 10-х рр. ХХ ст. дослідницька позиція візантолога Ф. Шміта отримала новий вектор розвитку. Попри те, що пам'ятки великокняжого Києва розглядалися як підґрунтя формування великоросійської (загальноімперської) середньовічної культури, вони ототожнювалися вченим із контекстом мистецтва Руси-України (за М. Грушевським). Зрештою, запропонована Ф. Шмітом «кавказька» концепція походження давньоруського / українського мистецтва стала новим словом у візантології, спонукавши послідовників та опонентів вченого активніше шукати витоки української культури. Однак на межі 1920-х – 1930-х років зазначена

проблема набула політичної гостроти, що в значній мірі зумовило її деактуальність у межах наукових фахових досліджень.

4. Серед основних чинників, що вплинули на актуалізацію в межах харківському осередку початку ХХ ст. проблематики українського мистецтва, були: 1) симптоматичне переакцентування інтересу з класичного мистецтва до візантійського та, як наслідок, давньоруського, яке розумілося як вітчизняне; 2) поява яскраво вираженого інтересу до регіональних тем, що були підбурені розвитком музейництва та низкою науково-просвітницьких заходів (наприклад, Археологічними з'їздами); 3) україноцентричність «гуманітарного осередку» вчених університету в умовах завершальної фази національно-культурного відродження, української революції 1917-1921 рр. та політики українізації.

Першим вченим Харкова, чий наукові інтереси охоплювали проблематику української національної культури в якості центральної теми, став М. Сумцов – один із найбільш послідовних дослідників «південноросійського» народного середньовічного мистецтва. Аналіз його наукової спадщини дозволяє стверджувати, що саме М. Сумцову належить першість у проблематизації історії українського мистецтва. Вчений означив необхідність дослідження мистецької спадщини козацької доби та виокремив мистецтво Слобідської України в окрему регіональну царину. Паралельно, у науково-просвітницькому контексті, проблематикою слобожанського мистецтва займався П. Фомін.

5. Становлення та розвиток мистецтвознавчої школи у Харкові має стадіальність, що загалом притаманна українському мистецтвознавству першої третини ХХ століття.

Так, у 10-х рр. ХХ ст., коли різні аспекти історії українського («південноруського») мистецтва все частіше виступають предметом наукового вивчення харківських дослідників, спостерігалось активне збирання (під час наукових експедицій), фіксація, опис та атрибуція маловідомих пам'яток українського мистецтва, порушуються питання їхньої охорони та збереження.

У 1920-х–30-х роках дослідження українського мистецтва посідає головне місце в науковій спадщині харківських вчених. Їхні наукові розвідки переважно

ґрунтуються на попередньо зібраній джерельній та предметній базі, що обумовлює ґрунтовність подальших наукових узагальнень. Комплексний аналіз спадщини представників школи «столичного» періоду дозволяє стверджувати, що у більшості випадків для методологічного інструментарію їхніх досліджень є характерним зв'язок теорії і практики (музейної, пам'яткоохоронної, просвітницької).

Відтак, для розвідок цього часу характерна глибина наукової розробки, ґрунтовність результатів, пошук та впровадження нових методів дослідження (зокрема, історико-генетичного).

6. Комплексний аналіз праць харківських мистецтвознавців «столичного» періоду (1919–1934) дозволив виявити наступний проблемно-тематичний спектр досліджень.

Найбільш стала увага фіксується у наукових роботах з проблематики *українського народного мистецтва і архітектури*, що пов'язано із розвитком пам'яткоохоронної та музейної справи. Більшість учнів С. Таранушенка (О. Берладіна, Є. Берченко, П. Жолтовський, М. Щепотьєва та ін.) продовжували розробку зазначеного наукового напрямку, використовуючи методологічні напрацювання та предметну орієнтованість науковців «старшого» покоління. Накопичення значного етнографічного та мистецького матеріалу, що відбувалося у процесі науково-польових досліджень, дозволило у подальшому сформувати належну джерельну базу для концептуального узагальнення проблематики українського народного мистецтва і архітектури.

Не меншу значимість отримало у наукових працях дослідження *українського сакрального мистецтва (XVII–XVIII ст.)*, у тому числі і регіонального. М. Сумцов, С. Таранушенко та ін. дослідники на основі розлогої та репрезентативної джерельної бази обґрунтували особливу роль в історії українського мистецтва слобожанської спадщини XVII–XVIII ст.

Надзвичайну актуальність серед представників харківської мистецтвознавчої школи мала *мистецька спадщина Т. Шевченка*, що було обумовлено наявністю у місті великої колекції його творів (Галерея картин Т. Г. Шевченка). Важливого звучання дана тема набула у наукових розвідках М. Сумцова, який одним з перших

серед харківських дослідників обґрунтував потребу у систематизації, атрибуції та вивченні мистецької спадщини Кобзаря. В подальшому аналіз художніх творів (ранніх акварелей) Т. Шевченка здійснював С. Таранушенко.

Окреме місце у науковій спадщині харківських мистецтвознавців «столичного» періоду посіло вивчення *українського мистецтва кінця XIX – початку XX ст.* Відчуваючи незначне часове дистанціювання від проблематики досліджень, вчені здійснювали аналіз творчості провідних митців вказаного часу (С. Васильківського, П. Мартиновича, О. Мурашка, Г. Нарбута, М. Пимоненка, М. Самокиша, бойчукістів та ін.) у критичних статтях та науково-публіцистичних нарисах. З цієї ж причини у дослідженнях домінував біографічний метод. При цьому особлива увага приділялася характерові національної ідентичності та визначенню ролі та місця спадщини провідних українських митців завершального етапу доби національно-культурного відродження. У подальшому деякі з цих наукових праць (зокрема, щодо бойчукістів) були використані владою для огульних політизованих звинувачень і навіть фізичного знищення (К. Сліпко-Москальців).

7. Зважаючи на загальні культурно-історичні обставини, у яких відбувалися становлення та розвиток харківської мистецтвознавчої школи можна констатувати, що наукові праці харківських вчених суттєво поглибили знання про українське мистецтво, заповнили окремі лакуни в українському мистецтвознавстві свого часу (зокрема у царині краєзнавства), заклали основи для подальшого вивчення генезису українського мистецтва.

Зібрана та проаналізована харківськими науковцями спадщина не лише не втрачає своєї актуальності, але й стає важливою складовою джерельної бази сучасних українознавчих студій з огляду на знищення багатьох пам'яток мистецтва Слобідської України.

Радикальна національно орієнтована позиція харківських науковців першої третини XX століття (а особливо «столичного» періоду) стала підставою знищення мистецтвознавчої школи, маргіналізації її наукових здобутків.

8. Перспектива подальших досліджень даної тематики полягає у вивченні проблем українського мистецтва, розширюючи хронологію та територіальні межі в Україні. Крім того, актуальними залишаються питання, що стосуються життєвого та творчого шляху ще маловідомих на сьогодні науковців (зокрема, М. Лейтер, О. Степанової).

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абашник В. Філософія в Харківському університеті: історія інституцій, трудов и персоналий (1804–1920): дис. докт. філос. наук: 09. 00. 05. – Харків, 2015. – 483 с.
2. Абліцов В. Ностальгія. – Львів: Світ, 2003. – 184 с.
3. Авер'янова Н. Розвиток мистецтвознавства та художньої освіти в Україні (кінець XIX – початок XX ст.) [Електронний ресурс] // Вісник Одеського Історико-Краєзнавчого Музею. – Вип. 8. – Режим доступу: <http://www.history.odessa.ua/publication8/stat07.htm>.
4. Аксенова Г. Художественная археология: из истории становления отечественной научной традиции // Историческое образование. – 2014. – № 2. – С. 3–21.
5. Андреев А. Российские университеты XVIII – первой половины XIX века в контексте университетской истории Европы – М.: Знак, 2013. – 640 с.
6. Андрієвський Д. Рецензія на вид.: «Матеріяли до історії українського мистецтва. I. Будівництво: С. Таранушенко. Старі хати Харкова. Харків, 1922» // Стара Україна (часопис історії і культури). – Львів: Наук. Т-во ім. Шевченка, 1925. – № 7–10. – С. 174.
7. Антонович Д. Дмитро Безперчий (1825–1913). – Прага: Видавництво української молоді, 1926. – 15 с.
8. Антонович Д. Найновіші розсліди старої української архітектури і значіння їх для історії українського мистецтва. – Прага: Державна друкарня в Празі, 1931. – 8 с.
9. Антонович Д. Скорочений курс історії українського мистецтва. – Прага: Вид. Українського університету, 1923. – 340 с.
10. Антонович Д. Українське малярство // Українська культура. – Мюнхен: [б.в.], 1988. – 517 с.
11. Антонович Д. Шевченко-маляр. – К.: Україна, 2004. – 272 с.
12. Афанасьев В. Федор Иванович Шмит. – К.: Наукова думка, 1992. – 216 с.

13. Афанасьев В. Дослідник українського мистецтва Григорій Павлуцький // Народна творчість та етнографія. – 2003. – № 4. – С. 13–22.
14. Афанасьев В. Покликання стало його долею // Культура і життя. – 1997. – 13 серпня.
15. Афанасьев В. С. А. Таранушенко як мистецтвознавець-дослідник (до питання про загальні принципи і індивідуальні особливості наукової роботи) // С. А. Таранушенко та проблеми вивчення мистецтва Слобожанщини XVIII–XIX ст.: Тези доп. та повідомл. Наук.-теор. конф., присвяч. 100-річчю від дня народж. С. А. Таранушенка (1889–1976). – Суми, 1989. – С. 6.
16. Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. – М.: Прогресс: Культура, 1995. – 528 с.
17. Бахтина С. Памятникоохранная деятельность П. Г. Фомина. К 145-летию со дня рождения (1866–1938) // Культурна спадщина Слобожанщини. Культура, мистецтво, філософія, охорона пам'яток: Зб. наук.-поп. ст. – Харьков: Курсор, 2011. – Вип. 24. – С. 7–14.
18. Бахтина С. Протоиерей отец Петр Фомин (1866–1938 гг.) и его вклад в изучение и сохранение церковной старины Харьковской епархии [Электронный ресурс] // 1 Сумцовські читання: Конференція, присвячена 75-річчю Музею Слобідської України ім. Г. С. Сковороди. – 1995. – Режим доступа: <http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/1995/article.html?n=560>.
19. Бахтіна С. Матеріали до вивчення історії пам'яток церковної старовини з виставки 12 Археологічного з'їзду міста Харкова // 4 Сумцовські читання: Матеріали наук. конф., присвяч. 135-річчю з дня народження Є. К. Редіна. – Х.: 1999. – С. 25–27.
20. Белецкий П. А. И. Белецкий-византист // Античность и византия. – М.: Наука, 1975. – С. 399–409.
21. Белинский В. Кронеберг: Некролог // Полное собрание сочинений. Указатели. – Т. 13 – М.: Издательство АН СССР, 1959. – С. 33–36.
22. Бельмега С. Дмитро Гордєєв – історик мистецтва // Хроніка-2000. – 1994. – Вип. 47–48. – С. 380–403.



23. Бенюк О. Художньо-естетична концепція школи бойчукістів // Актуальні проблеми філософії та соціології. – 2015. – С. 22–26.
24. Білецька В. // Енциклопедія Українознавства-ІІ: Словникова частина. – Т. 1. – Львів: Наукове Товариство ім. Шевченка у Львові, 1993 – С. 128.
25. Білокінь С. В обороні української спадщини: історик мистецтва Федір Ернст [Електронний ресурс] // Сергій Білокінь. Історик України. – Режим доступу: <http://www.s-bilokin.name/Personalialia/Ernst/Teaching.html>.
26. Білокінь С. Велетень мистецтвознавства // Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр.: монографічні видання, статті, рецензії, додатки, таранушенкознавчі студії. – Х.: АТОС, 2009. – С. 9–31.
27. Білокінь С. Двадцять років в житті і діяльності С. // С. А. Таранушенко та проблеми вивчення мистецтва Слобожанщини XVIII–IX століть: тези доповідей та повідомлень наук.-теор. конф., присвяченої 100-річчю від дня народження С. А. Таранушенка. – Суми, 1989. – С. 7–10.
28. Білокінь С. Мистецтвознавець, етнограф: до 80-річчя від дня народження С. А. Таранушенка // Народна творчість та етнографія: науково-популярний журнал. – К.: Наукова думка, 1969. – № 6. – С. 67–69.
29. Білокінь С. Мистецтвознавча діяльність Є. Ю. Спаської // Народна творчість та етнографія: науково-популярний журнал. – К.: Наукова думка, 1983. – № 6 (184). – С. 64–67.
30. Білокінь С. Михайло Бойчук та його школа [Електронний ресурс] // Сергій Білокінь. Історик України. – Режим доступу: <http://www.s-bilokin.name/Culture/Vojchuk/Literature.html>.
31. Білокінь С. Місце Федора Ернста в історії української культури // Пам'ятки України: Історія та культура: науковий часопис. – К.: Міністерство культури і мистецтв України, 2012. – № 10. – С. 4–19.
32. Білокінь С. Нереалізоване видання шеститомної історії українського мистецтва (1930–1931) // Студії мистецтвознавчі. Архітектура. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – К.: ІМФЕ, 2010. – Число 2 (30). – С. 50–80.

33. Білокінь С. Сторінками загиблого «діаріуша» // Пам'ятники України: Історія та культура: науковий часопис. – К.: Міністерство культури і мистецтв України –1998. –№ 1 (118). – С. 30–57.
34. Білокінь С. Федір Ернст // Репресоване «відродження» / Упоряд. О. І. Сидоренко, Д. В. Табачник. – К.: Україна, 1993. – С. 308–321.
35. Богдашина О. Діяльність Харківської науково-дослідної кафедри історії української культури ім.академіка Д. І. Багалія (1921–1934 рр.). – Х.: [Б.в.], 1994. – 195 с.
36. Бонь О. Д. П. Гордєєв та діяльність харківської секції науково-дослідної кафедри мистецтвознавства ВУАН // Література та культура Полісся. – 2009. – Ч. 49. – С. 138–145.
37. Бонь О. Дмитро Гордєєв та діяльність харківських мистецтвознавців у 1920–1930-х роках // Київські історичні студії. – 2016. – С. 70–77.
38. Бонь О. Федір Ернст та його діяльність у мистецтвознавчих наукових осередках у 1920–1930 роках // Краєзнавство. – 2012. – № 3. – С. 165.
39. Борщенко Л. С. Таранушенко – дослідник пам'яток народного мистецтва Луганщини XVIII–поч. XX ст. // На сторожі української народної культури (Матеріали міжнародної наукової конференції) /Ред. Г. Скрипник, М. Ходаківський. – К.: 2008. – С. 19–21.
40. Бурлюк Давид [Електронний ресурс] // Мистецька сторінка: Горбачов Д.: Чукурюк! Лекція про Давида Бурлюка. – Режим доступу: [http://storinka-m.kiev.ua/user\\_page.php?u\\_id=538](http://storinka-m.kiev.ua/user_page.php?u_id=538).
41. Бушак С. Музею старожитностей та мистецтва – 100 // Образотворче мистецтво. – 1999. – № 3–4. – С. 5–8.
42. Вахрамєєва Г. Народна сорочка Українського Полісся XIX – середини XX ст. в контексті досліджень традиційного декоративного мистецтва // Парадигма пізнання: гуманітарні питання. – 2016. – № 3 (14). – С. 39-53.
43. Верман К. История искусств всех времен и народов. – В 3-х томах. – М.: Просвещение, 1903–1913 гг.

44. Вздорнов Г. История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век. – М.: Искусство, 1986. – С. 267–273.
45. Воспоминания о Харьковском университете профессора Людвиг Якоба [Электронний ресурс] // Харківський історіографічний збірник. – 2014. – Вип. 13. – С. 218–259. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/khiz\\_2014\\_13\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/khiz_2014_13_20).
46. Гальченко В., Нікуленко С. А. М. Левитан – перший ректор ХХТ. Обставини призначення та діяльності під час становлення вищої художньої школи // Вісник ХДАДМ: Зб.наук. ст. – Х.: 2017. – № 1. – С. 58–68.
47. Гнезділова В. Теоретики та практики музейництва харківщини: внесок у формування музейної мережі регіону (XIX–поч. XX ст.) // Вісник ХДАК: Зб. наук. ст. – Х.: 2010. – Вип. 29. – С. 25–32.
48. Горленко В. Білецька Віра Юхимівна // Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс]:Режим доступу:[http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=39985](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=39985).
49. Грабченко А., В. Федорович, Я. Гращенко. Методи наукових досліджень. – Х.: НТУ "ХПІ", 2009. – 142 с.
50. Данилевич В. Музей изящных искусств и древностей // Ученые общества и учебно-вспомогательные учреждения Харьковского университета (1805–1905 гг.) / Под ред. Д. Багалея и И. Осипова. – Х.,1911. – С. 52–69.
51. Данилевська Н. Подвижниці народного мистецтва // Урядовий кур'єр. – 2003. – №74 (19 квітня). – С. 9.
52. Даньковська Р. Академік М. Сумцов як діяч Музею Слобідської України // Науковий збірник науково-дослідчої кафедри історії української культури. – Х.: ДВУ. – 1924. – № X. – С. 37–42.
53. Денисенко О. До ювілею майстра // Культурна спадщина Слобожанщини: культура, мистецтво, філософія, охорона пам'яток: зб. наук.-поп. ст. – Х.: Курсор, 2011. – Вип. 24. – С. 16–17.
54. Де-Пуле М. Харьковский университет и Д. И. Каченовский: Культурный очерк и воспоминания из 40-х годов // Вестник Европы. – 1874. – № 2. – С. 42–48.
55. Дмитренко О. Таїна віщих оздоб // Молодь України. – 2003. – 10 квітня (№ 45). – С. 3.

56. Домановская М., Штан Г. Е. К. Редин – Первый харьковский исследователь Херсонеса Таврического // *Ῥωμαῖος*: сборник статей к 60-летию проф. С. Б. Сорочана // *Нартекс. Byzantina Ucrainensis*. – Т. 2. – Харьков: Майдан, 2013. – С. 163–169.

57. Домановська М. Візантиністика в навчальних курсах історико-філологічного факультету Харківського університету (друга половина XIX – початок XX ст.) // *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка*. – 2013. – Вип. 106. – Серія: Історичні науки. – № 9. – С. 3–8.

58. Домановська М. Візантиністика в творчості і планах О. Білецького (до 130 річниці від дня народження) // *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія: Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки. – 2013. – № 1055, вип. 16. – С. 15–22.

59. Егор Редин: жизнь и деятельность (по материалам петербургских архивов) // *Мир русской византистики: Материалы архивов Санкт-Петербурга*. – СПб., 2004. – С. 311–335.

60. Егоров А. Еще один подарок почитателям истории Слобожанщины [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://timeua.info/120511/39789.html>.

61. Ернст Ф. План «Нарису історії українського мистецтва» (1929 р.) [Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. – Ф. 13, од.зб.24, арк.2-2 зв.]: підготовано до друку І. Ходек // *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: Зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – Вип. 9. – С. 75–76.

62. Заїкин В. Харківський університет. Його роля в історії культурного й громадського життя на Україні. В 120-ті роковини заснування // *Стара Україна: часопис історії і культури: місячник* / під ред. І. Кревецького. – Львів: Наук. Т-во ім. Шевченка, 1925. – № 1–2. – С. 13–16.

63. Захарчук-Чугай Р. Павло Жолтовський – знавець традиційного мистецтва українського Полісся // *Спогади про Павла Жолтовського (Постаті в культурі України)* [Електронний ресурс]. – Упоряд. З. Лильо-Откович. – 2012. – С. 235–236.

– Режим доступу: <https://docs.google.com/viewer?url=http://ukrcenter.com/!FilesRepository/Literature\Upload3//23c4b6bb-f125-4320-9982-a26940d14f80.pdf>.

64. Земляная Т. Монументальная живопись М. Л. Бойчука и его школа: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Наук: 17.00.09 – СПб., 2009. – 20 с.

65. Зленко Г. Доля бібліотеки професора Дегурова [Електронний ресурс] // Релігія в Україні. – 2011. – Режим доступу: [http://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian\\_zmi/10268-dolya-biblioteki-profesora-degurova.html](http://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/10268-dolya-biblioteki-profesora-degurova.html).

66. Иваненко С. Деятельность искусствоведа Д. Гордеева в первой трети XX века // Вести института современных знаний: Научно-теоретический журнал (Минск). – 2015. – № 2. – С. 13–18.

67. Иванов Е. Общество наук при Харьковском университете (1812–1829). – Х.: Печатное дело, 1911. – 32 с.

68. История европейского искусствознания. Кн. 1: От Античности до конца XVIII века./ отв. ред. Виппер Б. Р., Ливанова Т. Н; Академия Наук СССР., Институт Истории Искусств Министерства Культуры СССР. – М.: Наука, 1963. – 436 с.

69. История европейского искусствознания. Кн. 2: вторая половина XIX – начало XX века (1871–1917). ред. А. Сидоров; Академия Наук СССР, Институт Истории Искусств Министерства Культуры СССР. – М.: Наука, 1969. – 293 с.

70. Іваневич Л. Епістолярна спадщина Дмитра Яворницького: нарративне джерело дослідження українського одягу та вишивки // Наукові записки: Зб. пр. молодих вчених та аспірантів. – Т. 17. – К., 2009. – С. 225–232.

71. Иваненко С. «Куточок біля науки» (Харківський період наукової діяльності Павла Жолтовського) // Актуальні питання гуманітарних наук (Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка). Вип. 10. – Дрогобич. – 2014. – С. 68–75.

72. Іваненко С. Дослідження ранньої творчості Т. Шевченка в науковій спадщині С. Таранушенка // Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція. – Х.: 2011. – С. 181–183.

73. Іваненко С. Євгенія Берченко – харківська дослідниця народних монументальних декоративних розписів // Вісник ХДАДМ: Зб.наук.праць – Х.: ХДАДМ, 2013. – № 2. – С. 125–128.

74. Іваненко С. Життєвий шлях мистецтвознавця Дмитра Петровича Гордєєва (спроба реконструкції) // Культурна спадщина Слобожанщини. Культура, мистецтво, філософія, охорона пам'яток: збірка науково-популярних статей. – Х.: Курсор, 2011. – С. 23–32.

75. Іваненко С. Огляд творчості вітчизняних графіків в публікаціях харківських мистецтвознавців // Суспільні науки: напрями та тенденції розвитку в Україні та світі [Міжнародна науково-практична конференція]. 17–18 липня 2015 р. – Одеса, 2015. – С. 63.

76. Іваненко С. Олена Нікольська – представник Харківського мистецтвознавчого осередку // Культурна спадщина Слобожанщини. – Х: Курсор. – 2013. – С. 68–71.

77. Іваненко С. Українське мистецтво і архітектура в науковій спадщині Стефана Таранушенка (1917–1920-ті) // Вісник ХДАДМ. – Х.: ХДАДМ, 2013. – № 1. – С. 84–89.

78. Іваненко С. Українське народне мистецтво в наукових працях представників харківської школи мистецтвознавства першої третини ХХ століття // Вісник ХДАДМ. – Х.: ХДАДМ, 2014. – № 7. – С. 63–67.

79. Іваненко С., Мархайчук Н. Невідомі сторінки історії Харківської мистецтвознавчої школи 1920–1930-х рр.: К. Я. Сліпко-Москальців // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. – Вип. 24 / Упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. – Рівне: РДГУ, 2017. – С. 53–60.

80. Іваненко С., Мархайчук Н. Початковий етап формування мистецтвознавчого осередку в Харкові (I пол. XIX ст.) // Традиції і новації у вищій архітектурно-мистецькій освіті: наук. зб. – Х., 2017. – № 1. – С. 80–86.

81. Іваненко С., Мархайчук Н., Невідомі сторінки історії харківської мистецтвознавчої школи 1920-х – 1930-х рр. Михайло Зубар // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. Наук. пр.: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Вип. 21. (Т. 1). – Рівне: РДГУ, 2015. – С. 48–56.

82. Історики Харківського університету: бібліографічний довідник (1905–2013) / Укл. О. Богдашина, В. Бутенко, С. Марченко та інші. / Ред. С. Посохов. – Х.: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2013. – 284 с.

83. Історія Академії Наук України (1918–1923): Документи та матеріали. – Ред. В. Шмельов. – К.: Наукова думка, 1993. – 375 с.

84. Історія декоративного мистецтва України. Народне мистецтво та художні промисли: у 5 т. / ред. Г. Скрипник. К., 2011. Т. 4. – 512 с.

85. Історія українського мистецтва: у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2007–2011.

86. Історія українського мистецтва: у 6 т. / гол. ред. М. Бажан. К.: УРЕ, 1966–1973.

87. Касіян В. Знавець образотворчої спадщини Шевченка // Образотворче мистецтво. – 1941. – № 3 (Березень). – С. 21–22.

88. Касіян В. Про шкідливу книгу мистецтвознавця М. Зубаря // Київська правда. – 1948 (19 червня).

89. Качемцева Л. Вивчення та охорона пам'яток архітектури на Слобожанщині в другій половині XIX – на початку XX ст. // Вісник ХДАДМ. – 2008. – № 12. – С. 43.

90. Кашаба О. Внесок освітян Харківщини в розвиток історичного краєзнавства 20х – 30-х рр. XX століття: Монографія. – Х.: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2009. – 172 с.

91. Кашаба О. Історико-краєзнавчі дослідження в харківському університеті (кін.ХІХ – поч. ХХ ст.) // Краєзнавство: Науковий журнал. – Х., 2009. – № 1–2. – С. 23–30.
92. Квицидзе Н. Историография русского церковного искусства [Электронный ресурс] // Слово: Образовательный портал. – Режим доступа: [http://www.portal-lovo.ru/art/36080.php?ELEMENT\\_ID=36080&PAGEN\\_1=2](http://www.portal-lovo.ru/art/36080.php?ELEMENT_ID=36080&PAGEN_1=2).
93. Кеппен П. Список русским памятникам, служащим к составлению истории художеств и отечественной палеографии. – М., Тип. С. Селивановского, 1822. – 120 с.
94. Кеппен П. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890–1907.
95. Ковальчук Є. Павло Жолтовський і Волинь // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – Л.: 2008. – № 1(10). – С. 237–238.
96. Ковпаненко Н. Архітектурно-мистецька спадщина Наддніпрянської України у вітчизняних історичних дослідженнях (к. ХІХ – поч. ХХ ст.). – К.: Інститут історії України НАН України, 2013. – 309 с.
97. Коврижных А. Эпизод из истории нумизматического кабинета Харьковского университета (1836–1849). Заведование А. О. Валицкого // Краєзнавство: науковий журнал. – 2002. – № 1–4. – С. 31–33.
98. Когут Г. Алоїз Рігль та дослідження українського килимарства // Вісник львівського університету. – Серія «Мист-во». – Л.: 2007. – Вип. 7. – С. 125–131.
99. Когут Г. Українські «панські» килими ХVІІ–ХVІІІ ст. (Історія та стилістика): Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л.: 2003. – 183 с.
100. Кондратенко А. Жизнь и труды профессора А. И. Кирпичникова: (К 170-летию со дня рождения) // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2015. – Т. 74, № 3. – С. 50–58.
101. Коренюк Ю. Сучасний стан фресок ХІ ст. Михайлівської церкви в Острі // Матеріали міжнародної наукової конференції «Методичні проблеми пам'яткоохоронних досліджень». – К.: 2011. – С. 404–412.



102. Корнієнко В. Дмитро Гордєєв – забутий вчитель Віктора Лазарєва (за епістолярними даними) // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. – К.: 2014. – № 4. – С. 380–398.

103. Коскін В. Інтерв'ю з Євгєнею Шудрею – ч 2. [Електронний ресурс] // Рок-око. Україна. – Режим доступу: <http://rock-oko.com/statt/ntervyu/Evgenu-shudreyu-2.html>.

104. Костякова Ю. Теоретико-методологические аспекты изучения средств массовой информации как исторического источника // Вестник Военного университета. – М., 2011. – № 3(27). – С. 12–17.

105. Косьміна Т. Вчений-новатор, патріарх українського мистецтва // Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918 – 1932 рр.: монографічні видання, статті, рецензії, додатки, таранушенкоознавчі студії.- Упор. М. Красиков, О. Савчук; наук. ред. та автор передм. М. Красиков. – Х.: АТОС, 2009. – С. 383–403.

106. Котляр Є. Данило Щербаківський: наукові розвідки та відкриття єврейського мистецтва // Студії мистецтвознавчі. – К.: 2004. – № 5 (119). – С. 884–913.

107. Котляр Є. Іудаїка Павла Жолтовського // Єгупець. – № 20. – К.: Дух і Літера, 2011. – С. 331–370.

108. Кочубей Ю. Орієнтальне мистецтвознавство в Україні в 20-х – на початку 30-х рр. ХХ ст. // Орієнтальне мистецтвознавство в Україні в 20-30 рр. ХХ ст. В. М. Зуммер (1885-1970). – К.: ВД «Стилос», 2005. – 316 с.

109. Кравченко І., Пирогова Л., Собченко Т. Розвиток українознавства на Слобожанщині в кінці ХІХ – на початку ХХ століття // Науково-дослідна робота студентів як чинник удосконалення професійної підготовки майбутнього вчителя: зб. наук. пр. – Харків, 2014. – Вип. 11. – С. 85–91.

110. Крейчи М. Охрана памятников как этический императив: Макс Дворжак и становление системы охраны памятников в Центральной Европе // Вопросы музеологии. – Прага, 2011. – № 2 (4). – С. 69–74.

111. Криволапов М. Витоки формування і розвитку української художньої критики у складних і трагічних умовах тоталітарного режиму першої пол. ХХ ст. // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Щоквартальний науковий журнал / М-во культури і туризму України, Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. – Київ.: Міленіум, 2011. – № 3. – С. 113–120.

112. Криволапов М. У лещатах тотального режиму. Українське мистецтво і художня критика другої половини 1930-х років // Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць. – Вип. № 5. – К.: Музична Україна. – С. 7–20.

113. Куделко С., Павлова О. Музеєзнавство, мистецтвознавство та пам'яткознавство на історичному факультеті ХНУ імені В. Н. Каразіна // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. – Серія: Історія. – Вип. 50. – 2015. – С. 145–151.

114. Куліш С. Формування науково-педагогічного колективу Харківського університету у пер. чв. 19 ст. // Імідж сучасного педагога. – 2014. – № 4. – С. 35–38.

115. Кызласова И. История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков: методы, идеи, теории). – М., 1985. – 184 с.

116. Кызласова И. История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930 годы. По материалам архивов. – М., 2000. – 468 с.

117. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. – Київ.: Грані-Т, 2006. – 240 с.

118. Лазарев В. Византия и Древнерусское искусство // Византийское и Древнерусское искусство: Статьи и материалы. – М., 1978. – С. 211–226.

119. Лазарев В. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. – М.: Искусство, 2000. – 304 с.

120. Лазарев В. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской // Византийский временник. Т. X. – М., 1956. – С. 161–177.

121. Лапина М. Роль А. А. Потебни в создании музея изящных искусств Харьковского университета // Творча спадщина О. О. Потебні і сучасні філологічні науки: Тези респ. наук. конф. – Х., 1985. – С. 294.

122. Лейбфрейд А. Жизненный подвиг историка-искусствоведа // Слобода. – 1994. – 18 мая. – С. 6.

123. Люди и судьбы: Библиографический словарь востоковедов – жертв политического террора в советский период (1917–1991) / Ред. Я. Васильков, М. Сорокина. – СПб: Петербургское востоковедение, 2003. – 496 с.

124. Мандебура О. Микола Сумцов і проблеми соціокультурної ідентичності. – К.: ІПіЕНД, 2011. – 276 с.

125. Мандебура О. Микола Сумцов: «Життя в Україні повинно піти іншим шляхом» [Електронний ресурс] // Україна Incognita (щоденна всеукраїнська газета): – 18. 04. 2003. – Режим доступу: <http://incognita.day.kiev.ua/mikola-sumczov.html>.

126. Майко І. Товариш Ернста Всеволод Зуммер // Пам'ятки України: Історія та культура: науковий часопис. – К.: Міністерство культури і мистецтв України. – 2012. – № 10 (180). Жовтень. – С. 48–55.

127. Макар Г. Науковці України на захисті прав української мови на початку ХХ ст. // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: збірник наукових праць. – Ужгород, 2011. – Вип. 16. – С. 384–387.

128. Мархайчук Н. Материалы к изучению истории шевченковедения в Харькове (20–30-е годы ХХ века) // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: Мат. междунар. научн. конф.: В 2 ч. – Ч. 2. – Гродно: ГрГУим. Я. Купала, 2012. – С. 162–169.

129. Мархайчук Н. Музей українського мистецтва в Харкові (1922–33) і становлення «українського мистецтвознавства» як академічної науки // Суспільні науки: сучасні тенденції та фактори розвитку. – Одеса, 2015. – С. 41–45.

130. Мархайчук Н. Повернення велетня (рецензія на: «Таранушенко С. Наукова спадщина: Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр.: монографічні видання, статті, рецензії, додатки, таранушенкознавчі студії, ілюстрації, довідкові матеріали. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011) // Народна творчість та етнографія. – 2013. – № 3. – С. 145–148.

131. Мархайчук Н., Коньок О. Стефан Андрійович Таранушенко // Культурна спадщина Слобожанщини. – Х.: Курсор, 2014. – Ч. 28. – С. 25–28.

132. Марченко І. Проблеми культурної ідентичності у ХІХ ст. (на прикладі відновлювальних робіт у київській Кирилівській церкві) // Наукові записки: Культурологія. Вип. 13. – 2013. – С. 242.

133. Медведчук Г. Широцький повертається з небуття [Електронний ресурс] // Гарбуз: Рідне-модне. – Режим доступу: <http://garbuz.org.ua/statti/rizne/shirockiy-povertaietsya-z-nebuttya.html>.

134. Мельничук Л. Друковані каталоги ХІХ – початку ХХ ст. як джерело дослідження мистецьких колекцій Харківського університету // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник / Ін-т проблем сучасн. мист-ва АМ України. – К.: ХІМДЖЕСТ, 2009. Вип. 6. – С. 605–615.

135. Мельничук Л. Єгор Кузьмич Редін як дослідник колекції та історії створення музею красних мистецтв і старожитностей Харківського університету // Культура Слобожанщини: зб. наук.-поп. ст. – Х.: Курсор, 2010. – Вип 23. – С. 11–16.

136. Мельничук Л. Мистецькі колекції Харківського університету: історія формування та сучасний стан // Українська академія мистецтва: дослідницькі та наук.-метод. пр. – К.: НАОМА, 2008. – Вип. 15. – С. 356–366.

137. Мельничук Л. Харьковская университетская школа искусствоведения. Егор Кузьмич Редин // Актуальные проблемы современных социальных и гуманитарных наук: материалы третьей междунар. науч.- практ. конф. (26–28 апреля 2013 г.): в 4 ч. – Ч. 1: Философия, культурология и искусствоведение / науч. ред. К. В. Патырбаева, А. В. Попов, Е. Ю. Мазур; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Пермь, 2013. – С. 177–180.

138. Микола Федорович Сумцов (1854–1922). Бібліографічний покажчик. – К.: Рідний край, 1999. – 251 с.

139. Моздир М. До портрету Павла Жолтовського // Спогади про Павла Жолтовського. Постаті в культурі України [Електронний ресурс]. – Упор. З. Лильо-Откович. – Львів.: 2012. – С. 232–235. – Режим доступу: <https://docs.google.com/viewer?url=http://ukrcenter.com/!FilesRepository/Literature\Upload3//23c4b6bb-f125-4320-9982-a26940d14f80.pdf>.

140. Моздир М. Життя з мистецтвом в серці // *Umbra vitae: Спогади. Листування. Додатки. Вибрані праці у 3-х томах* / Ред. О. Савчук – Х.: Видавець Савчук О. О., 2013. – С. 7–12.

141. Музей Українського мистецтва в Харкові (Хроніка. Українські музеї) *Стара Україна: часопис історії і культури: місячник*. ред. І. Кривецький. – Львів: Наук. Т-во ім. Шевченка, 1925. – № 11–12. – С. 204–205.

142. Музейна справа на Харківщині: становлення та розвиток: наук.-допоміж. показч. / ред. С. Куделко, О. Павлова. Укл. Т. Сосновська, В. Ярошик, – Х., 2009. – 265 с.

143. Мусієнко О. Олтар скорботи. Гордіїв Д. П. // *Київська старовина*. – К., 1995. – № 3 (312). – С. 96.

144. Назарчук В. Ольвийский сборник Кеппена // *Летопись Причерноморья: археология, история, литература, нумизматика*. – Херсон, 1999. – № 3. – С. 19–30.

145. Нарбеков В. Южно-русское религиозное искусство XVII–XVIII вв. – Казань, 1903. – С. 104–105.

146. Немировский Е. Славянские издания кирилловского (церковнославянского) шрифта. – Том I: 1491–1550. – М.: Знак, 2009. – С. 13–14.

147. Нестуля О. Дослідник народного мистецтва (С. А. Таранушенко) // *Репресоване краєзнавство (20-30-ті роки)*. – К.: Рідний край, 1991. – С. 173–178.

148. Нестуля О. Понад усе ставив істину (Ф. І. Шміт) // *Репресоване краєзнавство (20-30-ті роки)* / Ред. І. Винокур, В. Врублевська. – К.: Рідний край, 1991. – С. 37–56.

149. Нестуля О. Скарбами завдячуємо йому [Електронний ресурс] // *Реабілітовані історією*. – Режим доступу: [http://repres.poltava.ws/statti/reab\\_ist/skarbamy.htm](http://repres.poltava.ws/statti/reab_ist/skarbamy.htm).

150. Нестуля О. Україна стала його долею // *Репресоване краєзнавство* – Київ: Рідний край: Хмельницький редакційно-видавничий відділ, 1991. – С. 101–113.

151. Нетушил И. Деревницкий Алексей Николаевич // *Историко-филологический факультет Харьковского университета за первые сто лет его существования (1805–1905): I. История факультета. II. Биографический словарь*

професорів и преподавателей / ред. М. Г. Халанский, Д. И. Багалей. – Х., 1908. – С. 212–215.

152. Нікуленко С. Становлення вищої мистецької школи в Україні (1919-1934): Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 . – Х., 1997. – 189 с.

153. Новицький О. Тарас Шевченко як маляр. – Львів-Москва, 1914. – 89 с.

154. Осадча О. Основні художні принципи монументально-синтетичного стилю школи Михайла Бойчука [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [int-konf.org/](http://int-konf.org/)

155. Откович М. Незабутній [Електронний ресурс] // Спогади про Павла Жолтовського. Постаті в культурі України / Упоряд. З. Лильо-Откович. Львів – С. 231–232. – Режим доступу: <https://docs.google.com/viewer?url=http://ukrcenter.com/!FilesRepository/Literature\Upload3//23c4b6bb-f125-4320-9982-a26940d14f80.pdf>.

156. Павлова О. Викладання історії мистецтва у Харківському університеті в ХІХ – на початку ХХ століть // Вісник Харківського державного університету ім. В. Н. Каразіна. – 1998. – № 413: Історія. – Вип. 30. – Харків, 1998. – С. 121–126.

157. Павлова О. Внесок Харківського університету в культурно-мистецький розвиток України // Харківський університет і українська культура (До 210-річчя від часу заснування ХНУ імені В. Н. Каразіна): монографія. – Передм. В. Бакірова: ред. Ю. Безхутрий. – Х., 2015. – С. 234–250.

158. Павлова О. До питання вивчення історії мистецтв у Харкові (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) // Проблеми історії та методології історичної науки: Харківський історіографічний збірник. – 1998. – № 3. – С. 192–196.

159. Павлова О. Дослідження і викладання історії мистецтва у Харкові (ХІХ – поч. ХХ ст.): Дис... канд. іст. наук. – Х, 1998. – 202 с.

160. Павлова О. Егор Кузьмич Редин первый искусствовед Харьковского университета // Сборник статей, материалов и документов, посвящ. 140-летию со дня рожд. Е. К. Редина. – Х., 2003. – С. 3–12.

161. Павлова О. З історії становлення історико-мистецтвознавчої думки в Харківському університеті у ХІХ ст.: До питання витоків // Вісник Харківського

державного університету ім. В. Н. Каразіна. – 2003. – № 594: Історія. – Вип. 35. – С. 324–333.

162. Павлова О. Мистецтвознавча діяльність професора Харківського університету М. Ф. Сумцова (до 150-річчя з дня народження) // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. № 633. Історія. Вип. 36. – Х.: НМЦ «СД», 2004. – С. 12–21.

163. Павлова О. Наукова та педагогічна діяльність Ф. І. Шміта – професора Харківського університету // Вісник Харківського університету. – 2001. – № 526. – Серія: Історія. – Вип. 33. – С. 260–268.

164. Павлова О. Тема Т. Г. Шевченка у науковій спадщині М. Ф. Сумцова [Електронний ресурс] // Шевченкіана на початку XXI століття: матеріали наук.-практ. конф., присвяч. 190-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка, 25 березня 2004 р. – Режим доступу: <http://www.docme.ru/doc/265262/pavlova-o.-g.-tema-t.-g.-shevchenka-u-naukov%D1%96j-spadshhin%D1%96-m.f>.

165. Павлова О. XII Археологічний з'їзд і дослідження пам'яток мистецтва Харківщини // Віра і Розум. – 2000. – № 1. – С. 162–168.

166. Павлова О. Валицький А. Й. (1808–1858) і розвиток музеєзнавства і мистецтвознавства у Харкові у XIX столітті // 3-ті Сумцовські читання: Мат. наук. конф., присвяченої 95-річчю XII Археологічного з'їзду. – Х., 1998. – С. 40–44

167. Паньок Т. Вплив історико-соціальних процесів на аксіологічні орієнтири у вищій художньо-педагогічній освіті в Україні // Теорія і практика управління соціальними системами. – 2016. – № 3. – С. 123–135.

168. Паньок Т. Вплив харківської школи мистецтвознавства на формування художньо-естетичних засад у контексті дизайнерської освіти ХНПУ ім. Г. С. Сковороди // Вісник ХДАДМ. – 2005. – № 2. – С. 210–215.

169. Паньок Т. До питання про структуру вищої художньо-педагогічної освіти на початку XX ст. // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах: збірник наукових праць. – Запоріжжя: КПУ, 2016. – Вип. 46(100). – С. 26–36.

170. Паньок Т. Окремі нотатки до листування А. М. Комашки щодо реорганізації Харківського художнього технікуму в інститут // Педагогіка та психологія: збірник наукових праць. – Х.: Смугаста типографія, 2015. – Вип. 50. – С. 242–255.

171. Паньок Т. Становлення вищої художньої освіти на початку ХХ століття // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер.: Педагогіка і психологія. – 2013. – Вип. 39(4). – С. 116–123.

172. Паньок Т. Художня реформа 1934 року (історико-педагогічний аспект) // Педагогіка та психологія. – 2015. – Вип. 49. – С. 309–320.

173. Паньок Т., Мирошниченко А. До проблеми формування харківської художньо-педагогічної освіти у ХІХ столітті // Матеріально-художня культура: проблеми теорії та практики. ХІV електронна наукова конференція. – Х.: ХДАДМ. – С. 89–91.

174. Певний Б. Монументалізм: у 40-ві роковини убивства мистця Михайла Бойчука [Електронний ресурс] // Свобода: український щоденник. 1977. – № 243 (5 листопада). – Режим доступу: <http://www.svoboda-news.com/archiv/pdf/1977/Svoboda-1977-243.pdf>.

175. Петрикова В. Мистецькі рецепції в структуруванні академічної науки в Українській Академії Наук в 1917–1923 роках (Історія особистостей) // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2013. – Вип. 37. – С. 625–635.

176. Пивненко А. Художественная жизнь Харькова второй половины ХІХ – начала ХХ в. (до 1917 г.): Автореф. дис. ... канд. Искусствоведения: 17.00.04 – М., 1992. – 18 с.

177. Пивоваров В. Вклад М. Ф. Сумцова в духовний розвій Слобідської України [Електронний ресурс] // 1 Сумцовські читання: Конференція, присвячена 75-річчю Музею Слобідської України ім. Г. С. Сковороди. – Х., 1995. – Режим доступу: <http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/1995/article.html?n=528>.

178. Пивненко А. З історії музейної справи в Харкові // Образотворче мистецтво. – 1988. – №1. – С. 18–19.



179. Плевако М. Историко-филологическое общество при Харьковском университете: Очерк истории общества и деятельность его в области украиноведения // Украинская жизнь. – 1915. – № 1–12. – С. 56–76.

180. Побожий С. Е. К. Редина // Искусство. – 1989. – № 1. – С. 62–64.

181. Побожий С. Судьба эпистолярного наследия Е. К. Редина // 4 Сумцовські читання: Матеріали. наук. конф., присвяч. 135-річчю з дня народж. Е. К. Редина. – Х., 1999. – С. 27–31.

182. Побожій С. «В целях принятия мер к охране памятников старины и искусства» (Рапорт історика мистецтва Д. Гордєєва про поїздку до Лебединського повіту) // Сумський історико-архівний журнал. – 2010. – № VIII–IX. – С. 76–80.

183. Побожій С. «Жупани». Справа № 1029 про процес над харківськими мистецтвознавцями // Родовід. – К., 1999. – № 17. – С. 17–31.

184. Побожій С. Відгук Ф. І. Шміта на медальний твір С. Таранушенка і деякі проблеми українського мистецтвознавства // С. А. Таранушенко та проблеми вивчення мистецтва Слобожанщини XVIII–XIX ст.: Тези доп. та повідомл. Наук.-теор. конф., присвяч. 100-річчю від дня народж. С. А. Таранушенка (1889–1976). – Суми, 1989. – С. 19–20.

185. Побожій С. Діячі музейної справи на Слобожанщині: Оксана Берладіна (1894–1960) // Культурна спадщина Слобожанщини: Зб. наук. ст. – Х.: Курсор, 2003. – С. 70–76.

186. Побожій С. Діячі музейної справи на Слобожанщині: Олена Нікольська (1892–1943) [Електронний ресурс] // 1 Сумцовські читання: Конференція, присвячена 75-річчю Музею Слобідської України ім. Г. С. Сковороди. – Х., 1995. – Режим доступу: <http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/1995/article.html?n=538>.

187. Побожій С. Історик мистецтва Є. Редін – знавець візантійської та слобожанської культур // З історії українського мистецтвознавства: зб. ст. – Суми: Університетська книга, 2015. – С. 39–52.

188. Побожій С. Матеріали до покажчика Є. Редіна та публікації про нього // З історії українського мистецтвознавства: зб. ст. – Суми: Університетська книга, 2015. – С. 53–87.

189. Побожій С. Методологічний інструментарій у мистецтвознавчому дослідженні // Світогляд-Флософія-Релігія: Зб. наук. пр. – Вип. 5. – Суми: ДВНЗ “УАБС НБУ”, 2014. – С. 105–114.

190. Побожій С. О. Білецький як мистецтвознавець // Образотворче мистецтво 1990. – №3. – С. 16–18.

191. Побожій С. Оксана Берладіна: «Працювати в Україні й для України» (З історії Харківського осередку мистецтвознавства) // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 4. – С. 52–53.

192. Побожій С. Олена Нікольська. Портрет на тлі тоталітарної доби // З історії українського мистецтвознавства. – Суми: Університетська книга, 2005. – С. 125–144.

193. Побожій С. Петро Левченко і Сумщина. – Суми: – Університетська книга, 2006. – 90 с.

194. Побожій С. Редін Єгор Кузьмич – фундатор українського мистецтвознавства, джерелознавства та бібліографії мистецтва // Художнє життя Харкова першої третини ХХ століття: Тези доповідей та повідомлень наук. конф. – Упор. А Півненко – Х.: ХХІІІ, 1993. – С. 6–7.

195. Побожій С. Розвиток мистецтвознавчих традицій на Слобожанщині // З історії українського мистецтвознавства: зб. ст. – Суми: Університетська книга, 2015. – С. 162–183.

196. Побожій С. Становлення і розвиток мистецтвознавства в Харківському університеті: Автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.05. – К., 1993. – 18 с.

197. Побожій С. У мріях про Візантію. Олександр і Платон Білецькі як мистецтвознавці // З історії українського мистецтвознавства: зб. ст. – Суми: Університетська книга, 2015. – С. 88–111.

198. Побожій С. Харківська секція кафедри мистецтвознавства. З історії мистецтвознавчих осередків України 20-х – 30-х років // Українська академія мистецтв. – К., 1994. – С. 118–124.

199. Побожій С. Харківська університетська школа мистецтвознавства: історія, напрями, проблеми // З історії українського мистецтвознавства: зб. ст. – Суми: Університетська книга, 2015. – С. 5–38.

200. Полонська-Василенко Н. Жінки-вчені // Наше життя. – 1961. – 11 грудня. – С. 2–3.

201. Полонська-Василенко Н. Історія України: у 2 т. Т. 2 [Електронний ресурс]. – К.: Либідь, 1995. – 608 с. – Режим доступу: <http://studentbooks.com.ua/content/view/121/49/>.

202. Попов Д. Всеукраїнська наукова асоціація сходознавства у Харкові та її діяльність в 1920 – 1930-ті рр. // Вісник ХДАДМ. – 2005. – № 4. – С. 37–41.

203. Прокофьев В. Федор Иванович Шмит и его теория прогрессивного циклического развития искусства // Советское искусствознание'80. – М., 1981. – Вып. 2. – С. 257.

204. Пуцко В. "Недріманне око" – українська іконографічна тема XVIII ст. [Електронний ресурс] // Людина і світ. – 1995. – № 11–12. – С. 34–36. – Режим доступу: [http://risu.org.ua/ua/library/periodicals/lis/lis\\_95/lis\\_95\\_11\\_12/37591](http://risu.org.ua/ua/library/periodicals/lis/lis_95/lis_95_11_12/37591).

205. Пуцко В. Волинське Єпархіальне Давньосховище // – Образотворче мистецтво. – 1995. – Ч. 2. – С. 55–58.

206. Пуцко В. С. А. Таранушенко: шістдесят років, присвячених мистецтвознавству // С. А. Таранушенко та проблеми вивчення мистецтва Слобожанщини XVIII–XIX ст.: Тези доп. та повідомл. Наук.-теор. конф., присвяч. 100-річчю від дня народж. С. А. Таранушенка (1889-1976). – Суми, 1989. – С. 3–5.

207. Пуцко В. Стефан Таранушенко // Образотворче мистецтво. – 1996. – Ч. 2. – С. 46–49.

208. Пуцко В. Ф. І. Шміт і проблема вивчення вітчизняної культурної спадщини // Образотворче мистецтво. – 1988. – № 1. – С. 20–21.

209. Редін Єгор // Енциклопедія українознавства: в 10 т. – Париж–Нью-Йорк, 1973. – Т. II/7. – Ствп. 2498. Перевидання: Львів, 1998. – Т. 7. – С. 2498
210. Редін Єгор // Словник художників України. – К., 1973. – С. 133.
211. Редін Єгор. Митці України: Енциклопедичний довідник / Упор. М. Лабінський, В. Мурза. – К., 1992. – С. 490–491.
212. Риженко Я. Килимарство й килими Полтавщини. – Полтава: Полтава-Поліграф, 1928. – С. 16.
213. Романовський В. Лабіринтами Павла Жолтовського: розвідки та коментарі до споминів пам'яткознавця // *Umbra vitae*: Спогади. Листування. Додатки / Ред. О. Савчук. Т. 1 – Х.: Видавець Савчук О. О., 2013. – С. 223–365.
214. Романовський В. Початок наукової діяльності мистецтвознавця С. А. Таранушенка // Проблеми історії та археології України: Зб. мат. міжнар. наук. конф. до 100-річчя XII Археол. з'їзду в м. Харкові. – Х., 2003. – С. 179–182.
215. Романовський В. М. Сумцов як пам'яткознавець [Електронний ресурс] // 13 Сумцовські читання: Сучасний музейний заклад: проблеми вивчення, збереження та популяризації національної історико-культурної спадщини. – Харків, 2007. – Режим доступу: <http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2007/article.html?n=191>.
216. Роммель Х. // Русский биографический словарь: В 25 т. / ред. А. Половцов. Санкт-Петербург: Тип. И. Н. Скороходова, 1896–1918. – 819 с.
217. Роммель Х. // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. – Т. X. – СПб., 1890–1907. – 486 с.
218. Савицкая Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е гг. – Х.: Эксклюзив, 2003. – 353 с.
219. Савицька Л. Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910-ті роки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://mydisser.com/ru/catalog/view/17251.html>.
220. Савченко Г. Життя, діяльність і науково-історична спадщина академіка М. Сумцова: Автореф. дис... канд. істор. наук.: 07.00.09. – Дніпропетровськ, 1993. – 19 с.

221. Сборник статей, материалов и документов, посвященных 140-летию со дня рождения Е. К. Редина. – Х.: Райдер, 2003. – 96 с.

222. Селівачов М. До проблематики українського народного мистецтва перед ХІХст. // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – 15/2006–2007. – С. 392–399.

223. Селівачов М. Народне мистецтво і сучасність. – К.: 1980. – 44 с.

224. Селівачов М. Справді подвижницька праця (від наукового редактора) // Дослідники народного мистецтва: біобібліографічні нариси / ред. М. Селівачов. – Зошит 3. – К.: Вісник «АНТ», 2008. – С. 5–7.

225. Сиволап Т. Страницы биографии Ф. И. Шмита по архивным источникам // Собор лиц: сборник статей. ред. М. Пиотровский, А. Никонова. – СПб: 2006. – С. 17–32.

226. Сидоренко А. Поверення з забуття. Життєвий шлях мистецтвознавця Костянтина Сліпко-Москальціва (1901–1938) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis\\_64.exe](http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe).

227. Сидоренко Н. З першого стібка // Демократична Україна – № 18. – 2003 (7 березня). – С. 18.

228. Синишин Л. Становлення художньої-промислової освіти Галичини (кінець ХІХ – перша половина ХХ століття) // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. – 2014. – № 10 (44). – С. 144–151.

229. Сімейкіна Н. Деякі сторінки діяльності професора О. І. Кирпичникова в Харкові // Культура України: збірник статей. – Вип. 3. – Х., 1996. – С. 53–61.

230. Січка М. Діяльність Кабінету українського мистецтва Всеукраїнської академії наук // Грані. – № 6 (134), червень. – 2016. – С. 40–47.

231. Скирда В. Профессор Е. К. Редина как археолог // Вісник Харківського університету. – 1997. – № 396: Історія. – Вип. 29. – С. 45–54.

232. Скоп Л. Павло Жолтовський (Спомин сучасника) [Електронний ресурс] // Спогади про Павла Жолтовського. Постаті в культурі України. – Упоряд. З. Лильо-Откович. – Львів. – С. 236–237. – Режим доступу:

[https://docs.google.com/viewer?url=http://ukrcenter.com/!FilesRepository/Literature\\\_Upload3//23c4b6bb-f125-4320-9982-a26940d14f80.pdf](https://docs.google.com/viewer?url=http://ukrcenter.com/!FilesRepository/Literature\_Upload3//23c4b6bb-f125-4320-9982-a26940d14f80.pdf).

233. Скринник-Миська Д. Методологічний дискурс у мистецтвознавстві: культурологічний аспект // Народознавчі зошити. – 2012. – № 1. – С. 92.

234. Смолій Ю. Мистецтвознавча діяльність Є. В. Берченко // Художнє життя Харкова першої третини ХХ століття: тези доповідей та повідомлень наукової конференції / Упор. А. Півненко. – Х.: ХХІІІ, 1993. – С. 38–40.

235. Смолій Ю. Хатнє малювання Петриківки другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття (витоки, еволюція, художні особливості): Автореф. дис. ... канд. мист, 17.00.06 / НАНУ, Ін-т мистецтвознавства, фольклористика та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – 16 с

236. Соколюк Л. К истории художественной жизни Харькова. Эволюция Харьковской художественной школы во второй половине ХVІІІ – начале ХХ века: Дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.04. – Харк. худ.- пром. институт. – Х., 1986. – 401 с.

237. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.): дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05. – Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. – Х., 2004.– 442 с.

238. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. – Харків: Савчук О. О., 2014.– 385 с.

239. Соколюк Л. Художники-поляки в культурній життєвій Харківщині ХІХ – першої третини ХХ століття // Вісник ХДАДМ. – 2002. – № 9 [Спецвипуск]. – С. 139.

240. Соловйов А. Мистецтвознавча, музейна та пам'ятко-охоронна діяльність Стефана Андрійовича Таранушенка // Слобожанське культурне надбання. – Вип. 2. – Х., 2009. – С. 190–194.

241. Сорока М. Олтар скорботи. Гордіїв Дмитро Петрович // Київська старовина. – 1995. – № 3. – С. 96.

242. Сосновська Т. Церковні старожитності в науковій діяльності Є. К. Редіна [Електронний ресурс] // 4 Сумцовські читання: Конференція, присвячена 135-річчю

з дня народження Є. К. Редіна. – Харків, 1998. – Режим доступу: <http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/1998/article.html?n=488>.

243. Сторчай О. Мистецька освіта в Київському університеті (1834-1924): Монографія. – К.: Щек, 2009. – 335 с.

244. Сторчай О. Становлення й розвиток мистецької освіти у Київському університеті (1834–1924 рр.): Автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства: 17.00.05. – Київ, 2010. – 24 с.

245. Студенець Н. Єлизавета Левитська: життєпис, наукова і творча діяльність [Електронний ресурс] // Мистецтвознавчі записки. – 2014. – Вип. 25. – С. 229–235. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz\\_2014\\_25\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_25_3).

246. Ступак Ю. З історії мистецької культури на Україні. М. Ф. Сумцов // Українське мистецтвознавство. Республіканський міжвідомчий збірник. – К., 1971. – Вип. 5. – С. 108.

247. Сушко В. Локальні варіації української традиційної культури Слобожанщини // Народна творчість та етнографія. – 2015. – № 5. – С. 18–23.

248. Сыченкова Л. Федор Шмит: учителя, ученики, последователи // История и историки в пространстве национальной и мировой культуры XVIII – XXI веков: сб. ст. – Челябинск.: Энциклопедия, 2011. – С. 264–275.

249. Сыченкова Л. Шмит Ф. И. Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. – СПб: Центр гуманитарных дисциплин, 2012. – 912 с.

250. Тараманова К. До портрета Єгора Кузьмича Редіна – вченого, громадського діяча, просвітителя (за матеріалами, що зберігаються у ХДНБ ім. В. Г. Короленка) [Електронний ресурс] // 4 Сумцовські читання: Конференція, присвячена 135-річчю з дня народження Є. К. Редіна. – Х., 1998. – Режим доступу: <http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/1998/article.html?n=491>.

251. Тарасенко І. Листування Павла Жолтовського. – К., 2012. – 188 с.

252. Тарасенко І. Післямова та коментарі до вибраного листування Павла Жолтовського // Umbra vitae: Спогади. Листування. Додатки / ред. О. Савчук. Т 1 – Х.: Видавець Савчук О. О., 2013. – С. 457–479.

253. Тарасов В. «Білі плями» вітчизняної історії на сторінках публіцистики 1989–1991 рр.: історіографічний і методологічний аспекти. – Х.: Курсор, 2007. – 146 с.

254. Титар О. Бароко та народний стиль у формуванні слобожанської ментальності: Автореф. дис. ... канд. філософських наук: 09.00.12 – Х., 2002.

255. Ткаченко Б. Погром: докум. нарис. – Суми: Мрія-1, 2010. – 372 с.

256. Ткаченко В. Писанкарство в Україні: історіографія (1910–1980-і рр.) // Народна творчість та етнографія. – 2005. – № 2. – С. 92–97.

257. Трембіцький А. Наукова та громадська діяльність Павла Жолтовського [Електронний ресурс] // Історична Волинь. – Режим доступу: <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Local/Zaslav/Miscellanea/ZholtovskyBio.html>.

258. Удрис И. Украинское искусствознание последней четверти XIX – начала XX века (проблемы становления и развития): Автореф. дис ... канд. искусствоведения. – М., 1991. – 22 с.

259. Удріс І. Археологія як чинник становлення мистецтвознавства в Україні к. XIX – п. XX ст. (До 100-ліття XII Археологічного з'їзду 1902 року) // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 2. – С. 80–81.

260. Удріс І. Вивчення вітчизняного етнодизайну українськими мистецтвознавцями поч. XX століття // Вісник ХДАДМ. – 2004. – № 3. – С. 151.

261. Удріс І. Вітчизняне мистецтвознавство в контексті сучасної художньої освіти в Україні // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта: Зб. наук. праць. – Л., 2000. – Вип. 5. – С. 61.

262. Удріс І. Дослідження килимарства в працях вітчизняних вчених кінця XIX – початку XX століття // Вісник ХДАДМ. – № 4. – Х., 2008. – С. 104–115.

263. Удріс І. Українське мистецтвознавство 1900-х років про образотворчу спадщину Т. Г. Шевченка // Вісник ХДАДМ. – № 11. – 2006. – С. 140–150.

264. Удріс І. Університетська наука про мистецтво на Лівобережній Україні кінця XIX – початку XX століття // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – № 7 (218). – Ч. I. – Л.: 2011. – С. 155–162.



265. Удріс І., Антонович Є. Нариси з історії українського мистецтвознавства: Історія українського мистецтва в працях вчених київської школи кінця ХІХ – початку ХХ століття. – К.-Кривий Ріг, 2004. – 274 с.

266. Усенко Н. Мистецька критика в контексті художнього життя Харкова (1945–1960-ті рр.) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2014. – № 4. – С. 54–59.

267. Федористова (Іваненко) С. Мистецтвознавча спадщина кафедри історії і теорії мистецтва Харківського художнього інституту (1940–1960 рр.) // Наукова конференція студентів СНТТ ХДАДМ за підсумками роботи у 2007/2008 н. р. (12–17 травня 2008 р.): зб. мат. / Ч. II, – Харків, 2008. – С. 138–139.

268. Федоровський О. Краєзнавча робота в Харкові і на Слобожанщині // Червоний шлях. – 1923 (Червень). – № 3. – Х.: Державне видавництво України. – С. 186–194.

269. Федорук О. Сучасна мистецтвознавча наука: Стратегія і тактика розвитку // Перетин знаку (вибрані мистецтвознавчі статті у трьох книгах) Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Кн. 1. – К.: Видавничий дім А+С, 2006. – С. 145–153.

270. Филиппенко Р. Е. К. Редин – исследователь религиозных памятников искусства Харьковской губернии // Віра і розум. – 2000. – № 1. – С. 224–228.

271. Филиппенко Р. И. Е. К. Редин – историк византийского искусства // Дриновський збірник. – Т. 5. – Харків; Софія: Академічне видавництво імені проф. Марини Дринова, 2012. – С. 240–245.

272. Филиппенко Р. Харьковская школа искусствоведения: А. И. Кирпичников [Электронный ресурс] // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2012. – № 4. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/harkovskaya-shkola-istorii-iskusstva-a-i-kirpichnikov>.

273. Филиппенко Р. Харьковская школа истории искусства: Е. К. Редин – член Харьковского Историко-филологического Общества // Краєзнавство. – К., 2002. – Ч. 1–4. – С. 38–41.

274. Филиппенко Р., Берестовая А. К вопросу о формировании Харьковской школы истории искусств: А. Н. Деревницкий [Электронный ресурс] // Современное общество и власть: эл. науч. журнал. – 2015. – № 2(4). – Тамбов, 2015. – С. 20–23. – Режим доступа: <http://gmanagement.ru/index.php/ru/>.

275. Філіпенко Р. Є. К. Редін – дослідник фрескових і мозаїчних прикрас Софіївського собору та інших храмів Києва // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. № 633: Історія. Вип. 36. – Х.: НМЦ «СД», 2004. – С. 43–50.

276. Філіпенко Р., Куделко С. Є. К. Редін – професор Харківського університету – Х.: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2008. – 228 с.

277. Філіппенко Р. Вивчення пам'ятників церковного мистецтва України за матеріалами VIII Археологічного з'їзду [Електронний ресурс] // Режим доступу: [http://ukrhist.at.ua/publ/filippenko\\_r\\_i\\_vivchennja\\_pam\\_jatnikov\\_cerkovnego\\_mistectva\\_ukrajini\\_za\\_materialami\\_viii\\_akheologichnogo\\_z\\_jizdu/20-1-0-1006](http://ukrhist.at.ua/publ/filippenko_r_i_vivchennja_pam_jatnikov_cerkovnego_mistectva_ukrajini_za_materialami_viii_akheologichnogo_z_jizdu/20-1-0-1006).

278. Філіппенко Р., Редін Є.К. – історик-мистецтвознавець (історіографія питан-ня) // 36. наук. праць. Серія: Історія та географія. – Х., 2004. – Вип. 14. – С. 155–161.

279. Фрадкін В. Життя – на користь Україні // Микола Федорович Сумцов (1854 – 1922): бібліогр. покажч. / Ін-т історії НАН України, Харк. держ. наук. б-ка ім. В. Г. Короленка; уклад.: Н. І. Полянська, В. О. Савчук, В. З. Фрадкін, В. О. Ярошик. – Київ, – 1999. – С. 7–19.

280. Франко О. Аналіз документів та матеріалів особистого наукового архіву Данила Щербаківського // Вісник інституту археології Львівського університету. – Вип. 4. – 2009. – С. 68–80.

281. Фролов Э. Русская наука об античности: Историографические очерки [Электронный ресурс]. – СПб: СПбГУ, 2009. – Режим доступа: <http://centant.spbu.ru/centrum/publik/frolov/frol001f.htm> (15.02.2017).

282. Харківська науково-дослідча катедра історії України. Огляд її діяльності в 1922–1924 рр. // Стара Україна: Часопис історії і культури. – №. 1–2. – Л.: 1925. – С. 33–35.

283. Ходак І. До історії дослідження українського портретного малярства: внесок Данила Щербаківського // Студії мистецтвознавчі. – Число 1(17). – К.: ІМФЕ, 2007. – С. 103–117.

284. Ходак І. Кабінет дослідження дитячої творчості Всеукраїнської Академії Наук: проблемне поле діяльності [Електронний ресурс]: Режим доступу // <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/2/67.pdf>.

285. Ходак І. Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – Вип. 9. – С. 68–76.

286. Ходак І. Лизавета Левицька (З історії українського мистецтвознавства 1920-х – початку 1930-х років) // Народознавчі зошити. – 2014. – № 5 (119). – С. 867–883.

287. Ходак І. Наукова діяльність Д. Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третина ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. – Київ, 2010. – 22 с.

288. Ходак І. Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства: початковий етап діяльності (1922-1924) // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 2 (46). – К.: ІМФЕ, 2014. – С. 109–125.

289. Ходанен Л. Кронеберг. – Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь // Большая Российская энциклопедия: в 35 т. Т. 3. – М.: Большая российская энциклопедия, 1994. – С. 159–160.

290. Цапенко М. Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. – М.: Стройиздат, 1967. – 258 с.

291. Циганкова Е. В. М. Зуммер (1885–1970) // Орієнтальне мистецтвознавство в Україні в 20–30 рр. ХХ ст. В. М. Зуммер (1885–1970). – Київ, 2005. – С. 38–80.

292. Швабл М., Грама В., Глибоцька С. Створення бібліографічних посібників – основний напрям діяльності Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна [Електронний ресурс] //

Бібліотечний вісник. – 2013. – № 3. – С. 30–35. Режим доступу:  
<http://dspace.univer.kharkov.ua/handle/123456789/8949>

293. Шевельов Ю. Я, мені, мене...(і довокруги). Спогади. Частина перша. В Україні [Електронний ресурс] – К.: Видавництво часопису «Березіль». – 409 с. – Режим доступу: [http://shron.chtyvo.org.ua/Sheveliov\\_Yurii/Ya\\_mene\\_mene\\_i\\_dovkruhy\\_Spohady.pdf](http://shron.chtyvo.org.ua/Sheveliov_Yurii/Ya_mene_mene_i_dovkruhy_Spohady.pdf).

294. Шевченко-художник. Бібліографічний покажчик (1839–2012) / Упорядники Н. Орлова, Л. Буряк, Б. Короленко / Ред. Д. Стус. – Т 1. – К.: ДПНВЧ «Пріоритети», 2013. – 434 с.

295. Шишов І. Видатний український народознавець // Народна творчість та етнографія. – 2002. – № 4. – С. 3–5.

296. і Р. Історичний шлях художньо-промислової школи у Львові (1876–1939; 1939–1944) // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України: 8. Інформаційний випуск 2006. – Львів, 2006. – С. 190–199.

297. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ століття. – Л.: Українські технології, 2005. – 528 с.

298. Шмагало Р. Мистецька освіта як субдисципліна мистецтвознавства // Вісник ЛНАМ. – Вип. 15. – Львів, 2004. – С. 58 – 69.

299. Шмагало Р. Шлях львівської школи мистецтвознавства у ХХІ ст. // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – Львів, 2007. – № 1 (9). – С. 190–99.

300. Шмит Ф. Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. – СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 912 с. – 419 с.

301. Шпет Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствознания // Вопросы искусствознания. – М., 1997. – Вып. 1. – С. 492.

302. Шудря Є. Євгенія Василівна Берченко // Подвижниці народного мистецтва: Бібліографічні нариси / Ред. М. Селівачов. – К.: АНТ, 2003. – Вип. ІХ. Зошит 1. – С. 34–36.

303. Шудря Є. Оранта нашої світлиці. – К., 2011. – 487 с.

304. Шулика В. Иконы местного ряда старого иконостаса храма св. Николая в с. Ольшаны // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура – 2014. – № 3. – С. 106–111.

305. Шулика В. Слобожанский иконостас второй половины XIX – начала XX века: праздничный ряд // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті № 2. – 2011. – Х.: ХДАДМ, 2011. – С. 94–98.

306. Шумська О. Організація мистецтвознавчої освіти у Харківському імператорському університеті [Електронний ресурс] // Междисциплинарные исследования в науке и образовании. – 2012. – № 1. – С. 12–19. – Режим доступа: [http://man-ua.at.ua/Sb\\_T/2012/1sp/pn\\_sbt-07-05-2012-ch-3.pdf](http://man-ua.at.ua/Sb_T/2012/1sp/pn_sbt-07-05-2012-ch-3.pdf).

307. Юр М. Педагогічна система Михайла Бойчука та розвиток її принципів у сучасному живописі [Електронний ресурс]. – С. 11–16. – Режим доступу // [mari.kiev.ua/2010%20...11/011-016](http://mari.kiev.ua/2010%20...11/011-016).

308. Юрченко О. Редін Єгор Кузмич – фундатор українського мистецтвознавства та бібліографії мистецтва // Художнє життя Харкова першої третини XX століття: Тези доповідей та повідомлень наук. конф. / Упор. А. Півненко – Х.: ХХІІІ, 1993. – С. 67.

309. Ярошик В. Є. К. Редін – бібліограф // Четверті Сумцовські читання: матеріали наук. конф., присвяч. 135-річчю з дня народж. Є. К. Редіна / Харк. іст. музей. – Харків, 1999. – С. 18–20.

310. Ястржембский В. Д. И. Каченовский, как ученый и преподаватель // Памяти Дмитрия Ивановича Каченовского [Торжественное заседание Юрид-го Общества при Имп. Харьковском Ун-те 22 ноября 1903 г.]. – Харьков: Тип. Н. В. Петров, 1905. – С. 1–20.

## ДЖЕРЕЛА

311. Croneberg I. Antianitates romanae: in usum praeletionum adum pravit. [Римские древности: в изложении для широкого пользования И. Кронеберга]. – Charcoviae : Tur. Univ., 1821. – 51 p.

312. Wulff O. D. Ainalov und G. Rjedin. Alte Kunstdenkmaler von Kiew; die Sophienkathedrale, das Zlatowecho-Michailow'sche und Kyryll'sche Kloster. Charkow Universität. 1899 // Repertorium für Kunstwissenschaft. –1900. – В. XXIII. – Heft 1. – S. 225–230.

313. Айналов Д. Памяти Е. Редина: некролог // ЖМНП. – 1908. – № 11. – С. 18–24.

314. Багалій Д. Наукова спадщина академіка М. Ф. Сумцова // Червоний шлях: Громадсько-політичний і літературно-науковий журнал. – 1923. – №3. – С. 162–171.

315. Белецкий А. В защиту национальной святыни [Рец на кн.: «Шмит Ф. Искусство древней Руси-Украины // Новая Россия. – № 65(3 авг.). Х.: Союз, 1919. – С. 112.

316. Белецкий А. Е. К. Редін как историк византийского искусства // Сборник харьковского историко-филологического общества. – Т. XIX. – 1913. – С. 150–174.

317. Белецкий А. Отдел церковных древностей на 14-м Археологическом съезде в Чернигове // Пошана: Сборник ХИФО. – Т. 18 [В честь проф. Сумцова]. – Х., 1909. – С. 485–504.

318. Берладіна О. Матеріали з історії українського образотворчого гаптування // Наукові записки науково-дослідчої катедри історії української культури. – № 6. – Х., 1927. – С. 389–411.

319. Берладіна О. Матеріали з історії українського образотворчого гаптування. Композиційні схеми та іконографічні форми українських фелоней від середини XVII до XX ст. // Мистецтвознавство. Збірник 1-й. – Х., 1928–29. – С. 67–106.

320. Берченко Е. Выставка Украинской народной живописи (росписи хат) // Государственный Институт истории искусств: секция изучения крестьянского искусства социологического комитета. – Львів, 1928. – 3 с.

321. Берченко Є. Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них // Зошит 1. Дніпропетровщина. – Харків, Київ: Державне видавництво України, 1930. – 41 с.

322. Берченко Є. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині // Науковий збірник харківської науково-дослідчої катедри історії української культури 4.VII. Етнологіко-краєзнавча секція. Вип. 1. Ред. О. Ветухов. – Київ: Державне видавництво України, 1927. – С. 71–92.

323. Берченко Є. Як збирати матеріал до настінних розписів (методичний посібник) // Мистецтвознавство. Збірник 1-й. – Х., 1928. – С. 28–35.

324. Білецька В. Вишиті кожухи в Богодухівській окрузі на Харківщині // Науковий збірник харківської науково-дослідчої катедри історії української культури 4. VII Етнологіко-краєзнавча секція. Вип. 1 / Ред. О. Ветухов. – Харків: Державне видавництво України, 1927. – С. 63–70.

325. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція та орнаментация // Матеріали до етнології й антропології. – Львів, 1929. – С. 43–109.

326. Білецька В. Чинбарське та кушнірське ремесло в Богодухові на Харківщині // Науковий збірник Харківської науково-дослідчої катедри історії Української культури. – Т. 2 – 3. – Х., 1926.

327. Білецький О. Відділ церковної старовини на XIV Археологічному з'їзді в Чернігові: збірник ХІФТ – Х.: 1909. – С. 504.

328. Бланк Б. Рецензія: «Сліпко-Москальців О. М. Бойчук» // Критика. – 1931. – № 1 (36). – С. 159.

329. Ветренников В. Художественная школа в Харькове в XVIII веке // СХИФО. – 1913. – Т. 19. – С. 224–234.

330. Вибрані листи С. Таранушенка до П. Мартиновича // Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр.: монографічні видання, статті, рецензії, таранушенкоознавчі студії. – Х.: АТОС, 2009. – С. 623–626.

331. Вязьмітіна М. Ісламські збірки Харківського художньо-історичного музею (бронза, кераміка, дерево) // Мистецтвознавство. Збірник 1-й. – Х., 1928–29. – С. 129–145.

332. Гордеев Д. К вопросу о разгруппировании эмалей Хахульского складня // Мистецтвознавство. Збірник 1-й. – Х., 1928–29. – С. 148–165.

333. Гордеев Д. Материалы для художественной летописи г. Харькова. Памяти Безперчего. – Х.: Печатное дело, 1914. – 15 с.

334. Гордеев Д. О наглядном преподавании истории искусства в средних учебных заведениях. Эпоха Возрождение. – Х.: Наука и школа, 1915. – 37 с.

335. Гордеев Д. Рецензия на юбилейный сборник «Дмитрию Власьевичу Айналову от учеников к двадцатипятилетию его ученой деятельности» // Византийское обозрение. – Вып.1–2. – Юрьев, 1915. – С. 58–71.

336. Гордеев Д. Харьковское зодчество // Харьков. Путеводитель для туристов и экскурсантов. – Х.: Типолитография Сергеева и Гальченка, 1914. – 48 с.

337. Гордеев Д. Деісус у візантійському і російському мистецтві (рукопис). – Х., 1913.

338. Гордеев Д. Материалы для художественной летописи г. Харькова. Памяти Безперчего – Х.: Печатное дело, 1914. – 15 С.

339. Деревицкий А. Курс истории искусства с атласом рисунков и чертежей: (Литограф. изд). – Х., 1890.

340. Деревицкий А. Несколько греческих статуэток из собраний Одесского Общества Истории и Древностей и Ал. Ив. Нелидова // Записки Одесского общества истории и древностей. – Одесса, 1895. – Т. 18. – С. 203–250.

341. Деревицкий А. О бронзовой статуэтке, найденной при недавних раскопках в Херсонесе, с рисунком // Записки Одесского общества истории и древностей. Одесса, 1896. Т. 19. С. 104–112.

342. Деревицкий А. Очерки христианского искусства до Константина Великого // Вера и Разум. – 1890. – № 5. – С. 299-314; № 7. – С. 421-436; № 8. – С. 488–512.

343. Деревицкий А. Художник Менелай и его группа // Филологическое обозрение. Журнал классической филологии и педагогики. – М., 1892. –Т. 2. – С. 101–116.

344. Дубровський В. Історично-культурні заповідники та пам'ятки України. – Х.: Держ. вид-во України, 1930. – 66 с.



345. Ернст Ф. Українське мистецтво XVII-XVIII віків [Електронна копія. Самодруки]: – Л.: Вид. Т-во «Криниця» у Києві, 1919. – 32 с.

346. Жолтовський П. *Umbra vitae*: Спогади. Листування. Додатки / Ред. О. Савчук. – Харків: Видавець Савчук О. О, 2013. – Серія «Слобожанський світ». – Вип. 6. – 594 с.

347. Жолтовський П. Звіт за відрядження на Чернігівщину 30 червня – 8 вересня 1930 р. – Х.: Харківський приватний музей міської садиби, 2012. – 56 с.

348. Жолтовський П. На Поліссі (Подорожні враження) // Всесвіт. – 1929. – № 2. – С. 14.

349. Жолтовський П. Про бібліотеку Мелетія Смотрицького // Бібліологічні вісті. № 1 (22). – Харків-Київ, 1930. – С. 102–106.

350. Жолтовський П. Українська лінія // Червоний шлях: Громадсько-політичний і літературно-науковий журнал. – Х., 1930. – № 2 (83). – Державне видавництво України – С. 198–207.

351. Жолтовський П. Українці на Тянь-Шані // Всесвіт. — № 36. – Х.: 1929. – С. 11–12.

352. Жолтовський П. Харківський музей українського мистецтва // Бібліологічні вісті: науковий часопис [Український науковий інститут книгознавства]. – К.: Київ-Друк, 1926. – № 4 (13). С. 99–100.

353. Жолтовський П. Художник Порфирій Мартинович. – Х.: Пролетарій, 1930. – 17 с.

354. Зубар М. Виставка сучасної графіки // Червоний шлях: громадсько-політичний і літературно-науковий журнал. № 7 (76), Липень. – Х.: Державне видавництво України, 1929. – С. 208–210.

355. Зубар М. Виставка української книжкової графіки // Література й мистецтво [Додаток до газети «Вісті ВУЦВКу»]. – К., 1929. – 18 серпня.

356. Зубар М. Дрібнобуржуазний живопис України в другій половині XIX ст. і П. Мартиновича як її представник: Рукопис [архів ХХМ].

357. Зубар М. Народний художник СРСР В. І. Касян. – Київ: Мистецтво, 1946. – 53 с.

358. Зубар М. Оновлення мистецької оздоби ВУЦВК'у // Всесвіт. – 1930. – № 27.
359. Зубар М. Художник П. Мартинович (до виставки його творів в Музеї українського мистецтва // Червоний шлях. – 1930. – № 4 (85). – С. 158–166.
360. Зубарь М. Об основных проблемах и методах изучения истории архитектуры. – Х.: ХИИКС, 1940. – 143 с.
361. Зуммер В. Виставки художньо-історичного музею // Всесвіт. – 1929. – № 32. С. 16.
362. Зуммер В. Врубель у Кирилівській церкві // Ювілейний збірник на пошану акад. Дм. Багалія. – К., 1927. – С. 425–438.
363. Зуммер В. Кирилівський заповідник // Всесвіт. – 1929. – № 8. – С. 8–9.
364. Зуммер В. Художні скарби Кирилівського заповідника // Держ. наук. архіт.-буд. б-ка ім. В. Г. Заболотного Держбуду України (Машинопис). – К., 1931. –
365. Зуммер В. Юр'єва божниця // Записки історико-філологічного відділу ВУАН. – К., 1927. – Кн. 15. – С. 31–43.
366. Ивановская Т. Кавказские бронзовые «поясные» пряжки // Мистецтвознавство. Збірник 1-й. – Х., 1928–29. – С. 11–27.
367. Ивановская Т. Материалы к изучению искусства Кавказа // Мистецтвознавство. Збірник 1-й. – Х., 1928–29. – С. 11–27.
368. Каченовский Д. Рассказы об Италии. – [Б.м.], 1862.
369. Каченовский Д. Флоренция и ее старые мастера. Из путешествия по Италии // Вестник Европы. – 1869. – Кн. 8. – С. 634–638; – Кн. 10. – С. 678–750.
370. Кеппен П. О древностях Южного берега Крыма и гор Таврических. – СПб., 1837. – 418 с.
371. Кеппен П. Список известнейшим курганам в России. – СПб., 1837. – 35 с.
372. Кеппен П. Список русским памятникам, служащим к составлению истории художеств и отечественной палеографии, собранным и объясненным П. Кеппеном. – М., 1822. – 120 с.

373. Кирпичников А. Взаимодействие иконописи и словесности народной и книжной // Труды VIII Археологического съезда в Москве / Под ред. П. Уваровой, М. Сперанского. – Т. 2. – М.: Тов. тип. А. И. Мамонтова, 1895. – С. 213–229.

374. Кирпичников А. Деисус на востоке и западе и его литературные параллели // ЖМНП. – 1893. – № 11. – С. 1–26.

375. Кирпичников А. Ф. И. Буслаев, как идеальный профессор 60-х годов: Лекция, чит. в Одессе 26 нояб. 1897 г. в пользу основания Буслаев. фонда. – Москва, 1898. – 52 с.

376. Клопотання про затвердження П. М. Жолтовського на посаду наукового співробітника // *Umbra vitae: Спогади. Листування. Додатки* / Ред. О. Савчук. Т 1 – Х.: Видавець Савчук О. О., 2013. – С. 485–486.

377. Комашко А. За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві // Червоний шлях. – № 5. – 1931. – С. 98–108.

378. Корсунский С. Рец. на: Шмит Ф. И. «Киевский Софийский собор». – М., 1914. – С. 832–833.

379. Кронеберг И. Алматея или собрание сочинений и переводов относящихся к изящным искусствам и древней классической словесности... – Ч. 1. – Х., 1825.

380. Кронеберг И. Материалы для истории эстетики // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. – М.: Искусство, 1974. – Т. 2. – С. 305–335.

381. Кронеберг И. Минерва: сборник в 4 ч. – Х.: Тип. ун-та, 1835. – 283 с.

382. Кронеберг И. О городище Ольвии и другие примечания // Технологический журнал. – 1828. – Т. 5, ч. 2. – С. 161–170.

383. Кронеберг И. О ходе искусства у древних народов и об истреблении и сохранении памятников древнего искусства // Отечественные Записки. – Т. 33, отд. 2. – 1844. – С. 109–124.

384. Кронеберг И. Русский биографический словарь РБС / Изд. под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А. А. Половцова. – Санкт-Петербург: тип. Гл. упр. уделов, 1903 [2]. – Т. 9.: Кнаппе – Кюхельбекер. – С. 447–448.

385. Лейтер М. Из материалов по изучению мозаичных полов Херсонеса Таврического: Мозаичные полы базилики, раскопанной 1889 г. // Мистецтвознавство. Збірник 1-й. – Х., 1928–29. – С. 52–65.

386. Лейтер М. Стилiстичний та iконографiчний опис пiдлогових мозаїк на території Херсонесу.

387. Никольская Е. Декоративная резьба Самтависи // Наукові записки. Праці НДК історії української культури. – [Б.м.], 1927. – № 6. – С. 379–387.

388. Нікольська О. До вивчення вірменського мініатюрного малярства: Рукопис № 2743 Ечміадзинської бібліотеки // Східний світ. – 1928. – № 7–8. – С. 347–356.

389. Памятники церковных древностей Харьковской губернии // Труды Харьк. предварит. комитета по устройству XII Археол. съезда: В 2 т. / Под ред. Е. Редина. – Х., 1902. – Т. 1. – С. 44–48.

390. Письма проф. Е. К. Редина к проф. Н. Ф. Сумцову. – Х.: Печатное дело, 1909. – С. 19–63.

391. Программы испытаний в комиссии историко-филологической. – Х., 1887. – 187 с.

392. Программы полукурсового испытания студентов историко-филологического факультета императорского Харьковского университета. – Х., 1890 и 1891 гг.

393. Путеводитель по отделу западного искусства [Государственной картинной галереи в г. Харькове] / Сост. Е. Никольская. – Х., 1941.

394. Редин Е. Автобиография // Историко-филологический факультет Харьковского университета за первые сто лет его существования (1805–1905): I. История факультета. II. Биографический словарь профессоров и преподавателей / Под ред. М. Г. Халанского и Д. И. Багалея. – Харьков, изд. Ун-та, 1908. – С. 307–311.

395. Редин Е. Алоиз Ригль: некролог // Византийский временник. – Вип. 1. – Л., 1906. – С. 496–497.

396. Редин Е. Апполон Михайловичъ Матушинский. К истории Харьковского Университета // Записки Императорского Харьковского Университета. Отдельные оттиски. – Х.: Типография Адльфа Дарре, 1894. – 16 с.

397. Редин Е. Биографический словарь профессоров и преподавателей Харьковского университета / Под ред. М. Халанского и Д. Багалея. – Х., 1908. – С. 307–311.

398. Редин Е. Доклады по византоинноведению, сообщенные на заседаниях XII Археологического съезда в г Харькове (15–27 августа 1902 г.) // Византийский Временник. – 1902. – Т. 9, вып. 3–4. – С. 621–635.

399. Редин Е. Заметки по христианской иконографии. I. К иконографии Благовещения. II. К иконографии Св. Софии. III. К иконографии Сошествия Св. Духа. IV. К иконографии поклонения волхвов. V. К легенде о мире грешницы // ЗХУ. – 1894. – Кн. 1. – С. 131–135.

400. Редин Е. Значение деятельности археологических съездов для науки русской археологии: К XII Археологическому съезду в Харькове. – Х.: Типография Губернского правления, 1901. – 22 с.

401. Редин Е. Икона «Недреманное око» // Труды Харьковского Предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда: В 2 т. Ред. Е. Редин. Х., 1902. – Т. 1. – С. 153–159.

402. Редин Е. Икона «Недреманное око». – Х.: Тип. и Литогр. М. Зильбергбергъ и с-въ, 1901. – 4 с.

403. Редин Е. Искусство и археология: Библиография. – СПб.: Тип. Имп. Академии Наук, 1907. – 19 с.

404. Редин Е. Искусство и археология: Критика и библиография. – СПб.: Тип. Имп. Академии Наук, 1905. – 55 с.

405. Редин Е. Искусство Киевской Руси. – [Б.м., Б.г]. – 561–586 с.

406. Редин Е. История искусства и русские художественные древности. – Х.: Тип. Губ. правл., 1902. – 14 с.

407. Редин Е. Италия: Из писем к друзьям. – Х.: Тип. Губ. правл., 1903. – 81 с.

408. Редин Е. Каталог XII археологического съезда в Харькове. – Х., 1902. – 198 с.

409. Редин Е. Материалы для византийской и древнерусской иконографии. – М.: Тов. тип. А Мамонтова, 1893. – 7 с.

410. Редин Е. Материалы к изучению церковных древностей Украины. Церкви города Харькова. – Х.: Печатное дело, 1905. – 64 с.

411. Редин Е. Музей изящных искусств и древностей Императорского Харьковского университета (1805–1905). К истории Императорского Харьковского университета. – Х, 1904. – С. 26–27.

412. Редин Е. О значении фотографических снимков с предметов древности // Труды XIII Археологического съезда в Екатеринославе, 1905 г. / Под ред. Гр. Уваровой. – М., 1908. – Т. 2. – С. 233.

413. Редин Е. О лицевых синодиках, поступивших в распоряжение Харьковского предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда – Х.: Паровая Типография и Литография М. Зильбербергъ и С-вья, 1902. – 16 с.

414. Редин Е. Памятники древнерусского искусства на выставке VIII Археологического съезда в Москве // Вестник изящных искусств. – 1890.

415. Редин Е. Памятники церковных древностей харьковской губернии. – Х.: Типография Губернского правления, 1900. – 14 с.

416. Редин Е. Преподавание искусств в Императорском Харьковском Университете: К истории Императорского Харьковского Университета (1805–1905). – Х.: Тип. и литогр. М. Зильберберг, 1905. – 36 с.

417. Редин Е. Профессор Александр Иванович Кирпичников: Обзор его трудов по истории и археологии искусства. – Х.: Печатное дело, 1905. – 22 с.

418. Редин Е. Профессор Никодим Павлович Кондаков. К тридцатилетней годовщине его учено-педагогической деятельности // Записки русского Археологического общества [Отд. отиск]. – Т 9. Кн. 2. – СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1897. – С. 1–40.

419. Редин Е. Профессор Николай Федорович Сумцов. К тридцатилетней годовщине его учено-педагогической деятельности. – Х.: Печатное дело, 1906. – 32 с.

420. Редин Е. Религиозные памятники искусств Харьковской губернии: // Труды XII Археологического съезда в Харькове. – В 3х т. / Под ред. Уваровой. – М., 1905. – Т. 3. – С. 339–340.

421. Редин Е. Рецензия на книгу: Успенские М. и В. Заметки о древнерусском иконописании. Известные иконописцы и их произведения. Св. Алимпий и Андрей Рублев. – СПб., 1891. – МТ. – 1902. – № 1. – С. 112–116.

422. Редин Е. Сирийская рукопись Евангелия с миниатюрами XIII века библиотеки Британского музея. – Одесса, 1898. – 14 с.

423. Редин Е. Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII археологического съезда: Сборник Харьковского историко-филологического общества. – Х., 1902. – 241 с.

424. Редин Е. Федор Иванович Буслаев: Обзор трудов его по истории и археологии искусства // СХИФО. – 1899. – Т. 1. – С. 1–39.

425. Редин Е. Харьков как центр художественного образования юга России. – Х.: Тип. Губернского правления, 1894. – 36 с.

426. Редин Е. Харьковская школа изящных искусств. – Х.: Тип. Губернского правления, 1895. – 13 с.

427. Редин Е. Церковные древности // Труды VIII Археологического съезда в Москве, 1890. – В 4 т. / Под ред. П. С. Уваровой. – М., 1897. – Т. 4. – С. 207–219.

428. Редин Е., Айналов Д. Древние памятники искусства Киева. Софийский собор, Златоверхо-Михайловский и Кирилловский монастыри. – Х.: Печатное дело, 1899. – 62 с.

429. Редин Е., Айналов Д. Искусство и археология // Византийский временник. – 1904. – Т. 11, вып. 1–2. – С. 257–291; вып. 3–4. – С. 689–743; 1906. – Т. 13, вып. 3–4. – С. 589–633.

430. Редин Е., Айналов Д. Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаичной и фресковой живописи. – СПб., 1889. – 156 с.

431. Рєдин Е., Багалей Д. К XII Археологическому съезду в Харькове // ХГВ. – 1900.
432. Рєдин Е. Религиозные памятники искусств Харьковской губернии // Труды XII Археол. съезда в Харькове, В 3 т. / Под ред. П. Уваровой. – М.: Тип. Ова распространения полезн. Книг. – Т. 3. – Х.:1905. – С. 339–340.
433. Роммель К. Пять лет из истории Харьковского университета. Воспоминания профессора Роммеля о своем времени, о Харькове и Харьковском университете (1785–1815) [Электронный ресурс]. – Х., 1868. – 111 с.– Режим доступа: <http://escriptorium.univer.kharkov.ua/handle/1237075002/67>.
434. Слїпко-Москальцїв К. Всеукраїнська художня виставка // Червоний шлях. – 1928. – № 1. – С. 15–52.
435. Слїпко-Москальцїв К. Михайло Бойчук. – Х.: Рух, 1930. – 51 с.
436. Слїпко-Москальцїв К. Нове західне мистецтво // Червоний шлях. – 1928. – № 4. – С. 189–201.
437. Слїпко-Москальцїв К. Олександр Олександрович Мурашко. – Х.: Рух, 1928. – 55 с.
438. Слїпко-Москальцїв К. Радянський художник і мистецька спадщина // Червоний шлях. – № 2. – 1928. – С. 125–143.
439. Слїпко-Москальцїв К. Розвиток та перспективи графіки СРСР // Червоний шлях. – №1. – 1929. – С. 219–233.
440. Слїпко-Москальцїв К. Тарас Шевченко як художник // Червоний шлях. – № 3. – 1930. – С. 173–182.
441. Слїпко-Москальцїв К. Художник С. Васильківський // Червоний шлях: громадсько-політичний і літературно-науковий місячник. – Харків: Державна друкарня, 1927. – № 12. – С. 155–171.
442. Спаська Є. Спогади про мого найсупорішого вчителя Данила Щербаківського // Наука і культура. – К., 1990. – Вип. 24. – С. 272–286.
443. Степанова О. Матеріали до вивчення української дерев'яної різьби. Дерев'яні різьбовані напрестольні хрести // Мистецтвознавство. Збірник 1-й. – Х., 1928–29. – С. 107–127.



444. Сумцов М. Церковні музеї в Харькові (з етнографічного погляду) // Слобожане: Історично-етнографічна розвідка. – Х.: Союз, 1918. – С. 222–226.
445. Сумцов Н. Безперчий [Некролог] // Южный край. – 20 сентября 1913. – С. 4.
446. Сумцов Н. К истории украинской иконописи // Из украинской старины. – Х.: Печатное дело, 1905. – С. 3–13.
447. Сумцов Н. Культурные переживания // Киевская старина. – К.: 1890. – 406 с.
448. Сумцов Н. Материалы для истории Харьковского университета – Х., 1894.– 35 с.
449. Сумцов Н. Наука й мистецтво (з етнографічного погляду) // Слобожане: Історично-етнографічна розвідка – Х.: Союз, 1918. – С. 181–221 с.
450. Сумцов Н. Новое о Шевченко как художнике // Южный край. – 20 апреля 1914. – С. 5–6.
451. Сумцов Н. Новости по истории украинского искусства // Вестник ХИФО. – Х., 1911. – Вып. 1. – С. 59–69.
452. Сумцов Н. Новости по истории украинского искусства: Отдельные оттиски из «Вестника Харьковского Историко-Филологического Общества. – Вып.2. – Х.: Печатное дело, 1912. – 12 с.
453. Сумцов Н. О рисунках и картинах Т. Г. Шевченко (преимущественно харьковских) // Южный край. 26 февраля (№7556). – 1903. – С. 2–3.
454. Сумцов Н. О статьях Е. И. Криста: «Сведения о бандуристах и лирниках», «Дальнейшие исследования о кобзрях и лирниках Харьковской губернии», «О влиянии отношения бандуристов между собой на взаимное обучение»// СХИФО. – Х., 1905. – Т. 16. – С. 16.
455. Сумцов Н. Опис документальних матеріалів особистого фонду, ч. 794, 1876–1921. – К., 1965.
456. Сумцов Н. Памяти профессора Александра Ивановича Кирпичникова. – Харьков: Печатное дело, 1904. – 18 с.

457. Сумцов Н. Памяти профессора Егора Констрантиновича Редина // Южный Край, 1908. – 29 апр.
458. Сумцов Н. Писанки // Южный край. – 22 марта 1915. – С. 4.
459. Сумцов Н. Писанки. // Киевская старина. – Київ: Типогр. Г. Т. Корчакъ-Новицкаго, Михайловск., № 4. – 1891. – 49 с.
460. Сумцов Н. Рисунки и картины Т. Г. Шевченко // Из украинской старины. – Х.: Печатное дело, 1905. – С. 106–113.
461. Сумцов Н. Слобожане: іст. етногр. розвідка / Ред. Д. І. Багалія. – Х.: «Союз» Харьк. кредит. союзу кооперативів, 1918 (Х.; Полтава: «Печ. Дело» Друк. І. Л. Фришберга). – 240 с.
462. Сумцов Н. Труды Д. И. Каченовского по истории искусства // Южный край. – № 6905. – 1901.
463. Сумцов Н. Труды Ф. Шмита по истории искусства: Отзыв, составленный проф. Н. Сумцовым по поручению факультета. – Х., 1912.
464. Сумцов Н. Харьков и Шевченко. – Х.: Печатное дело: Отдельные оттиски изъ «Вестника» Харьковск. Ист. Филол. Общества № 1-й. – 1911. – 9 с.
465. Сумцов Н. Человек золотого сердца (Профессор Егор Кузмич Редин). – Харьков: Типография «Печатное дело», 1909. – 65 с.
466. Таранушенко С. «Полуботчишина» сорочка // Наукові записки НДК історії української культури – Х.: [Б.м.], 1927. – Вип. 6. – С. 365–369. Перевидано: Таранушенко С.А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918 – 1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 136–143.
467. Таранушенко С. Архітектура Лівобережної України. – К.: Будівельник, 1976. – 336 с.
468. Таранушенко С. Архітурне обличчя слобожанського містечка й села // Культура і побут. – № 17. – (25 квіт.): Додаток до газети «Вісті ВУЦВК», 1926. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 126–127.

469. Таранушенко С. Василь Кричевський // Життя і революція. – 1929. – Кн. 1. – С. 168–184. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. – 2-видання. Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 539–543.

470. Таранушенко С. Відчитна виставка за 1923 рік. – Музей українського мистецтва. – Х. : Червоний шлях, 1924. – 29 с.

471. Таранушенко С. До питання про ранні акварельні портретні роботи Т. Шевченка // Ювілейний збірник на пошану академіка М.С. Грушевського / УАН. – К., 1928. – Т. 1. – С. 99–102. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 175–177).

472. Таранушенко С. Житло старої Слобожанщини. – Х.: Харківський приватний музей міської садиби, 2011. – 195 с.

473. Таранушенко С. Звіт за досліди в галузі українського мистецтва (1928–1929 рр.) // Хроніка археології та мистецтва / Видання ВУАН. – К., 1930. – Ч. 2. – С. 65–70. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 164–166).

474. Таранушенко С. Згадка про Нарбута // Бібліологічні вісті. – 1927. – № 1. – С. 106–107. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 190–191.

475. Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. – Х.: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011. – 186 с.

476. Таранушенко С. Іконостаси Слобідської України: альбом. – Х.: Харк. приват. музей міськ. садиби, 2011. – 150 с.

477. Таранушенко С. Каталог першої виставки української старовини (розділи І – шиття, ІІ – тканини) /– Лебедин, 1918. – С. 3–17. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор.

О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 144–150).

478. Таранушенко С. Килими // Історія українського мистецтва в 6 т. – Т. 3. Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1968. – С. 364–372.

479. Таранушенко С. Короткий огляд роботи харківського музею українського мистецтва за 1925 рік // Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 161–163.

480. Таранушенко С. Лизогубівська кам'яниця у м. Седневі: Провідник. – Нар. комісаріат освіти УСРР, УКОПК. – К.: Рух, 1932. – 52 с. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 101–120.

481. Таранушенко С. Мистецтво Слобожанщини XVII – XVIII в.в. – Музей укр. мистецтва. – Х.: [Б. в.], 1928. – 9 с. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 93–100.

482. Таранушенко С. Місто Кам'янець Подільської губернії: Альбом. – Х.: Харк. приват. музей міськ. садиби, 2012. – 137 с.

483. Таранушенко С. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. – К.: Будівельник, 1976. – 335 с.

484. Таранушенко С. Музей українського мистецтва» (1925) (Короткий огляд роботи за 1924 рік. // Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 15–159.

485. Таранушенко С. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр.: монографічні видання, статті, рецензії, додатки, таранушенкознавчі студії, ілюстрації, довідкові матеріали / упоряд. О. О. Савчук, М. М. Красиков, С. І. Білокінь; передм. С. І. Білоконя; підготовка тексту та прим. О. О. Савчука,

М. М. Красикова; авт. післямови та наук. ред. М. М. Красиков. Харків: Видавець Савчук О. О., 2011. – 690 с.

486. Таранушенко С. Нахабний плагіат // Література і мистецтво – 1929. – № 4. – Дод. До газети «Вісті ВУЦВК». – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 189.

487. Таранушенко С. Начерк історії харківського музею українського мистецтва // Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 153–155.

488. Таранушенко С. П. Д. Мартинович: Нарис про життя і творчість. – К.: Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри, 1958. – 36 с.

489. Таранушенко С. Пам'ятки архітектури Катеринославської губернії: альбом. – Х.: Харк. приват. музей міс. садиби, 2012. – 78 с.

490. Таранушенко С. Пам'ятки архітектури Київської губернії: альбом. – Х.: Харківський приватний музей міської садиби, 2011. – 199 с.

491. Таранушенко С. Пам'ятки архітектури Подільської губернії: альбом. – Х.: Харківський приватний музей міської садиби. – 2013. – 436 с.

492. Таранушенко С. Пам'ятки архітектури Слобідської України: альбом. – Х.: Харк. приват. музей міськ. садиби, 2011. – 223 с.

493. Таранушенко С. Пам'ятки архітектури Слобожанщини XVII–XVIII віків // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. – К.: Держбудвидав УРСР, 1959. – С. 44–80.

494. Таранушенко С. Пам'ятки мистецтва старої Слобожанщини. – Х.: [Б. в.], 1922. – 112 с.

495. Таранушенко С. Первая выставка украинской старины в Лебедине // Южный край. – 1918. – 21 авг. (№ 104). – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 150–152.

496. Таранушенко С. Передмова // Чукин Д. Василь Касіян . – Х.: Рух, 1931. – С. 7–8. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 201.

497. Таранушенко С. Покровський собор у Харкові. – обміри І. Тенне. – Х.: [Б. в.], 1923. – табл., іл. – [Пам'ятки українського мистецтва. Вип. 2: Будівництво]. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 63–91.

498. Таранушенко С. Рецензія на вид.: «Січинський В. Архітектура старокнязівської доби (X–XIII ст.)». – Прага, 1926. – 50 с. // Червоний шлях. – 1927. – № 12. – С. 198–199. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 212–213.

499. Таранушенко С. Рецензія на вид.: «Скворцов А. Жизнь художника Тараса Шевченко». – М.: Изд. АХР, 1929. – 112 с. // Літературний архів / Інст. Т. Шевченка. – Х., 1930. – КН.1–2. – С. 328–329. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 228.

500. Таранушенко С. Рідкий стародрук // Бібліологічні вісті. – 1926. – № 4. – С. 16–21. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 178–182.

501. Таранушенко С. Розвідка про українські килими // Відчитна виставка за 1923 рік. – Х.: [Б.м.], 1924. – С. 12–30. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 131–134.

502. Таранушенко С. Старі хати Харькова. – Х.: Тип. Нар. Комиссариата Просвещения, 1922. – 16 с. – [Матеріали до історії українського мистецтва. Вип. I Будівництво]. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський

період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 49–61.

503. Таранушенко С. Творчість Мартиновича в світлі доби // Сластьон О. Маринович: Спогади О. Сластіона. – Х., 1931. – С. 151–155. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 199–200.

504. Таранушенко С. Українська книжкова графіка // Виставка української книжкової графіки: каталог. – Х., 1929. – С. 3–25. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 182–188.

505. Таранушенко С. Українська кустарна виставка // Виставка української книжкової графіки: каталог. – Х., 1929. – С. 3–25. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 152–153.

506. Таранушенко С. Українські килими: альбом. – Х.: Харк. приват. музей міськ. садиби, 2012. – 67с.

507. Таранушенко С. Українські кустарні мистецькі вироби // Вісті ВУЦВК. – 1922. – № 127 (13 черв.). – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 128–131.

508. Таранушенко С. Українські народні меблі: фотоальбом. – Х.: Харк. приват. музей міськ. садиби, 2011. – 51 с.

509. Таранушенко С. Українські писанки, як пам'ятки народного малярства (До постановки питання) // Наукові записки НДК історії європейської культури. – Х.: [Б.м.], 1929. – Вип. 3. – С. 449–454. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 139–143.

510. Таранушенко С. Учитель і мистецтво. – Х.: Видання комісії по вивченню українськ. деревл. будівництва ВКОПМіС, 1921. [Пам'ятки українського мистецтва. Вип. I Будівництво]. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О.О., 2011. – С. 21–48.

511. Таранушенко С. Хата по Єлисаветинському пр. під ч. 35 в Харкові. – Х.: Видання комісії по вивченню українськ. деревл. будівництва ВКОПМіС, 1921. [Пам'ятки українського мистецтва. Вип. I Будівництво]. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О.О., 2011. – С. 21–48.

512. Фомин П. Выдающееся археологическое открытие // Южный край. – 1916. – 18 декабря.

513. Фомин П. К освящению городского подворья Куряжского монастыря // Вера и Разум. – 1915. – № 11.

514. Фомин П. Культурно-исторический памятник современной церковной архитектуры: Благовещенская церковь // Харьковские губернские ведомости. – 1901. – 24 октября.

515. Фомин П. Освящение Харьковской Ново-Троицкой церкви на Москалёвке // Вера и разум. – 1911. – № 15.

516. Фомин П. Очерки по истории христианской иконописи // Вера и Разум. – 1915. – № 15, № 18, № 20, № 22, № 23.

517. Фомин П. Памятники Харьковской старины: с. Каплуновка Богодуховский уезд // Харьковские губернские ведомости. – 1894. – 12 сентября.

518. Фомин П. Первохристианские изображения Спасителя // Український Православний Благовісник. – № 4. – 1928. – С. 39–44.

519. Фомин П. Христианские древности Харьковщины // Церковные древности. С. 209–215.

520. Фомин П. Церковные древности села Бездрика, Сумского уезда // Церковные древности. – С. 196–209.



521. Фомин П. Церковные древности Харьковского края. – Х.: ХЧМГУ, 2011. – 238 с.
522. Чукин Д. Василь Касіян. – Х.: Рух. 1931. – 59 с.
523. Чукин Д. Виставка нової української графіки в Харкові // Бібліологічні вісті. – № 2. – 1929. – С. 128–130.
524. Чукин Д. Володимир Боровиковський (Українське малярство). – Ред. А. Березинський. – Х.: Рух, 1931. – 19 с.
525. Чукин Д. Д. Левицький [передм. К. Буревія]: Монографія. – К.: Рух, 1930. – 31 с.
526. Чукин Д. Дмитро Левицький (Українське малярство). – Х.: Рух, 1930. – 30 с.
527. Чукин Д. Мистецтво книжки. Виставка нової української графіки в Харкові // Бібліологічні вісті. – № 2–3. – 1929. – С. 128–130.
528. Чукин Д. Пересувна виставка української книжкової графіки // Бібліологічні вісті. – 1930. – № 3 (24). – Харків, Київ, 1930. – С. 139–141.
529. Чукин Д. Рецензія на працю С. Таранушенка «Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIII ст.» // Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 237.
530. Широцкий К. Портретные произведения Т. Г. Шевченко // Искусство в Южной России. – № 1–2. – 1914. – С. 20.
531. Шмит Ф. Законы истории. – Х.: Типография и Литография М.Зильберберг и С-вья, 1916. – 24 с.
532. Шмит Ф. Законы истории. Введение к курсу всеобщей истории искусства. – Вып. I. – Харьков: Типография и Литография М.Зильберберг и С-вья, 1916. – 196 с.
533. Шмит Ф. Заметки о поздревизантийских храмовых росписях. – Харьков, 1915. – 66 с.
534. Шмит Ф. Искусство древней Руси-Украины / Ред. Д. Багалий. – Х.: Союз, 1919. – 112 с.

535. Шмит Ф. Искусство. Основные проблемы теории и истории. – Л.: Академия, 1925. – 184 с.

536. Шмит Ф. Исторические, этнографические, художественные музеи: очерк истории и теории музейного дела. – Х.: Союз, 1919. – 103 с.

537. Шмит Ф. История античного искусства в VIII классе мужских гимназий. – Х.: 1915. – 11 с.

538. Шмит Ф. Киевский Софийский собор. - М., 1914. – 24 с.

539. Шмит Ф. Киевский Софийский собор. М.: Святильник. 1913, № 8; отд. изд.

540. Шмит Ф. Отзыв о сочинении Д. Гордеева на тему «Деисус в византийском и русском искусстве» // Записки императорского Харьковского университета. – Кн. 1. – Х.: Типография и Литография М. Зильбербергъ, 1914. – С. 1–6.

541. Шмит Ф. Отзыв о сочинении С.Таранущенко “Иконография украинского иконостаса //Записки Харьковского университета. – Кн. 1–2, ч. офиц. – Х.: 1917. – С. 65–70.

542. Шмит Ф. Рецензия на «Сборник нового искусства» (1919) // Пути творчества: Литературно-художественный ежемесячник. – № 6–7. – 1920. – С. 95.

543. Шмит Ф. Музейное дело. Вопросы экспозиции. – Ленинград: Academia, 1929. – 245 с.

544. Шміт Ф. Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция. – 1919.

545. Шміт Ф. Памятки староруського мистецтва. – Х., 1922.

546. Щепотьєва М. Науково-дослідча кафедра мистецтвознавства в Києві в 1928–29 акад. р. // Хроніка археології та мистецтва. – Ч. 2. – К., 1930. – С. 86–88.

547. Щепотьєва М. Проблеми композиції в орнаменті українського килима (за збіркою Харківського Музею Українського Мистецтва) // Червоний Шлях: Громадсько-політичний і літературно-науковий журнал. №8(29), серпень. – Х.: Державне видавництво України, 1925. – С. 200–212.

548. Щепотьєва М. Рецензія на книгу Б. Крижановського «Украинские и румынские килимы» // Червоний шлях. – 1925. Кабінет українського мистецтва № 6-7. – С. 323–325.

549. Щепотьєва М. Розписи хат в с. Ходоровцях на Кам'яниччині. – Збірник історично-філологічного відділу. № 84. – Кабінет українського мистецтва Всеукр. АН, Каб. укр. мистецтва. – Київ: [б. в.], 1928. – 30 с.

550. Щепотьєва М. Українські килими. – Харків: Музей українського мистецтва, 1926.

551. Щепотьєва М. Що таке Лаврська друкарня та кому вона служила. – Х., К.: Державне видавництво України, 1930. – 32 с.

#### АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ

552. Андрієвський А. Рецензія на «Матеріали до історії українського мистецтва. І. Будівництво: С. Таранушенко. Старі хати Харкова // Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. «Відгук Д. Андрієвського на працю С. Таранушенка «Старі хати Харкова». Упор. О. Савчук, М. Краси́ков, С. Білокінь та ін. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. С. 235.

553. Гордеев Д. Дмитрию Васильевичу Айналову от учеников к двадцатипятилетию его ученой деятельности: Рецензия – Петроград, 1915. – С. 1–4. – Отд.оттиск из X тома Записок Отделения русской и славянской археологии Императорского Русского Археологического Общества.

554. Левитська Л. Реценція на книжку «Дмитро Левицький» Чукина. Серія «Українське малярство». 1931. – НА ІА НАНУ. – Ф. ВУАК. – Спр. 610. – Арк. 4–6.

555. Лист В. Ю. Білецької до Д. І. Яворницького від 17.08.1925 р. // ДІМ. – КП – 69557/Арх – 12562. 14. Лист В. Ю. Білецької до Д. І. Яворницького від 7. 03. 1929 р. // ДІМ. – КП – 69564/Арх – 12569.

556. Лист П. Жолтовського до В. Кравченка (1930) // Жолтовський П. *Umbra vitae*: Спогади. Листування. Додатки / Ред. О. О. Савчук. – Харків: Видавець Савчук О. О, 2013. – С. 375–376.

557. Лист П. Жолтовського до В. Кравченка (1931) // Жолтовський П. *Umbra vitae*: Спогади. Листування. Додатки / Ред. О. О. Савчук. – Харків: Видавець Савчук О. О, 2013. – С. 378.

558. Лист П. Жолтовського до І. Свенціцького // Жолтовський П. *Umbra vitae*: Спогади. Листування. Додатки / Ред. О. О. Савчук. – Харків: Видавець Савчук О. О, 2013. – С. 388.

559. Лист П. Жолтовського до С. Білоконя // Жолтовський П. *Umbra vitae*: Спогади. Листування. Додатки / Ред. О. О. Савчук. – Харків: Видавець Савчук О. О, 2013. – С. 436–437.

560. Листування П. М. Жолтовського із П. Д. Мартиновичем (1930–1931). № 1 (1929, між 31 серпня і 7 жовтня, Харків) // *Umbra vitae*: Спогади. Листування. Додатки / Ред. О. Савчук. Т1 – Х.: Видавець Савчук О. О., 2013. – С. 390.

561. Листування П. М. Жолтовського із С. І. Білоконем (1968–1984). Лист № 4 // *Umbra vitae*: Спогади. Листування. Додатки / Ред. О. Савчук. Т 1 – Х.: Видавець Савчук О. О., 2013. – С. 436.

562. ХО СХУ. – Ф. 17: Особова справа. Зубарь Михаил Иванович. Автобиография // Зубар Михайло Іванович. 1942–1948 рр. – 4 арк.

563. ХО СХУ. Ф. 17: Зубарь Михаил Иванович. Анкета для членов Союза Советских художников СССР //–: Особова справа. Зубар Михайло Іванович. 1942–1948 рр. – 4 арк.

564. ЦГАМЛИИ, ф. 208, оп. 1, д. 215, 17 С. – Гордеев Д. Автобиография. – [Б. м]. – 1930.

565. ЦГАМЛИИ, ф. 208, оп. 1, д. 215, С. 1 – 5. – Гордеев Д. Жизнеописание. – [Б.в.д.].

566. ЦГАМЛИИ, ф. 208, оп. 1, д. 298, 1 л [Докладная записка по делу организации научно-исследовательской работы искусствознания в Харькове от 23. 06. 1928 – Х., 1928].

567. ЦГАМЛИИ, ф. 208, оп. 1, д. 304, 51 л [Учебные программы по искусствоведению Харьковского художественного института. – Х., 1931].

568. ЦГАМЛИИ, ф. 208, оп. 1, д. 55, 13 л. [Гордеев Д. Блокнот. – 1931 [Б.м].

569. ЦГАМЛИИ, ф. 208, оп. 2, д. 12, л.1–3 [Гордеев Д. Заметки О Голубой лилии. – Х., 1965].

570. ЦГАМЛИИ, ф. 208, оп. 2, д. 13, 2 л [Гордеев Д. Отчёт о деятельности за время пребывания в Бамлаге. – Урульга, 1934].

571. ЦГАМЛИИ, ф. 208, оп. 2, д. 13, л. 8–11 [Гордеев Д. Жизнеописание. – [Б.в.д].

572. ЦГАМЛИИ, ф. 208, оп. 2, д. 13, л.1–3 [Гордеев Д. Автобиография, написанная в связи с работой в Кутаиси после лагеря. – Кутаиси, 1937].

573. ЦГАМЛИИ, ф. 208, оп. 2, д. 13, С. 15. – Гордеев Д. Автобиография на июль 1937 г. – [б. м.].

574. ЦГАМЛИИ, ф. 208, оп. 2, д. 265, 3 л [Амиранашвили Ш., Ломадзе Д., Марр М. Отзывы о научной деятельности Д. Гордеева].

575. ЦДАМЛІМ, – ф. 208, оп. 2, спр. 5, 11 С. – Гордеев Д. Нотатки з мистецтвознавчих питань. – [Б. м]. – 1922 – 1956.

576. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 2, спр. 13, арк.12–13 [Гордеев Д. Автобиография. – [Б. в. д.].

577. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп 1, спр. 298, С. 1–4. – Збірник «Мистецтвознавство» Харківської Секції Науково-Дослідчої Кафедри мистецтвознавства ВУАН репрезентує наукову роботу групи в основному співробітників художніх Музеїв за 10 з лишком років пролетарської революції. – Х., 1928.

578. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 1, спр. 215, 17 арк. [Гордеев Д. Автобиография. – [Б. м]. – 1930].

579. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 1, спр. 298, 1 С. – План робіт Секції Мистецтвознавства Історії Європейської культури на 1926 – 27 рр. – Х., 1926. – 1 с.

580. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 1, спр. 298, 1 С. Витяг з протоколу № 21. Засідання президії УкрНауки НКО від 16. 04. 1927 р. – Х., 1927.

581. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 1, спр. 298, С. 1–5. Звіт про діяльність Секції мистецтва в Харкові науково-дослідчої кафедри мистецтвознавства в Києві терміном з 18. 10. 1926 р. по 1. 04. 1927 р. Х., 1927.

582. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 2, спр. 13, 15 С. Гордєєв Д. Автобіографія на 1920 – 1960-ті рр. – [б. м.].

583. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 2, спр. 13, 5 арк. [Гордєєв Д. Краткие автобиографические сведения. – [Б.в.д.].

584. ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 2, спр. 237, 3 арк. [Квитки ударника праці, почесні грамоти, посвідчення про нагородження медаллю «За доблесний труд у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 рр.», виписки з наказів про преміювання Гордєєва Д. П. – [Б.в.д.].

## ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ 1

<sup>i</sup> (Центрального державного архіву мистецтва і літератури).

<sup>ii</sup> (Харківського обласного архіву).

<sup>iii</sup> Харківський державний університет ім. В. Каразіна та Харківська державна академія дизайну і мистецтв.

<sup>iiii</sup> Автобіографії, почесні грамоти, посвідчення про нагородження.

## ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ 2

<sup>v</sup> Підкреслимо, що у XIX ст. (за словником Брокгауза та Ефрона) під терміном «старожитності» розумілися власне «матеріальні пам'ятники, що лишилися від давніх народів чи від давнього періоду існування кожного народу», які складали предмет «археології» та відігравали службову роль у дисципліні, що виражає побутові форми давніх народів. В університетах Російської імперії курс «старожитностей» традиційно обіймав період від II тис. до н.е. до V ст. н.е., і вивчав давні матеріальні пам'ятники («державні, правові, воєнні, сакральні [культові], приватні»). Сьогодні під «наукою про старожитності», що розвивалася у XVIII-XIX ст., буквально слід розуміти зріз давнього мистецтва та археології. Тривалий час замість терміну «археологія» (термін чи не вперше використав Платон у діалозі «Гіппій Більший» у IV ст. до н.е.) для позначення наукової дисципліни, яка займалася вивченням усіх без винятку історичних артефактів, вживалося античне позначення *antiquitates* («старожитності»). Лише після того, як проф. Х.-Г. Гейне прочитав у Геттінгенському університеті курс «Археологія мистецтва старожитностей», переважно греків і римлян» (з 1767 р.) антична назва поступово відроджувалася. В російськомовній традиції «Новий словотлумачник» Н. М. Яновського вже у 1803 р. пояснював читачам, що археологія – це «опис старожитностей», однак на практиці частіше використовувалися «*antiquitates*» («старожитності») [Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890–1907].

<sup>vi</sup> Раніше був введений до планів Московського університету, де на межі 1820-х-1830-х рр. вже функціонувала кафедра естетики і старожитностей.

<sup>vii</sup> Працював у Харківському університеті до 1858 р.

<sup>viii</sup> Пізніше названа автором «Етюди з історії італійського мистецтва».

<sup>ix</sup> Г. Чириков – син харківського художника і викладача малювання в різних навчальних закладах Харкова, зокрема й в університеті.

<sup>x</sup> Із золотою медаллю.

<sup>xi</sup> Здобув 1891.

<sup>xii</sup> Серед них були і його однокурсник О. Миронов, Д. Айналов та ін.

<sup>xiii</sup> Єгор Редін (1963–1908) – випускник Новоросійського університету, учень і послідовник наукової школи Н. Кондакова.

<sup>xiv</sup> Микола Сумцов (1854–1922) – історик літератури, етнограф та мистецтвознавець.

<sup>xv</sup> Захист дисертації відбувся 1908 р. у Петербурзі.

<sup>xvi</sup> Його було обрано професором університетської кафедри теорії і історії мистецтва, яка після смерті Є. Редіна (1908 р.) весь час лишалася вакантною, та завідувачем університетського музею старожитностей; за рік він був обраний й деканом історико-філологічного факультету. Одночасно Ф. Шміт читав історію мистецтва на Вищих жіночих курсах та у шойно відкритому Художньому училищі, один з перших директорів якого – учень І. Репіна О. Любимов, став близьким другом родини Шмітів.

<sup>xvii</sup> До Флоренції, Венеції, Відня, Равенни, Новгороду та Пскова. Наукою він займався навіть у критичні періоди свого життя. Так, під час I-ї Світової війни Ф. Шміт знаходився у Німеччині, де його разом із родиною було затримано на кілька місяців. У Берліні він багато працював у музеях та бібліотеках [Нестуля О. Понад усе ставив істину (Ф. І. Шміт) // Репресоване краєзнавство (20-30-ті роки) / Ред. І. Винокур, В. Врублевська. – К.: Рідний край, 1991. – С. 38] і, попри пропозицію лишитися на роботі у Берлінському університеті, повернувся до Харкова, де на нього чекали численні учні (точніше, був обміняний на полоненого німецького генерала [Сыченкова Л. Федор Шмит: учителя, ученики, послідователи // История и историки в пространстве национальной и мировой культуры XVIII – XXI веков: сб. ст. – Челябинск.: Энциклопедия, 2011. – С. 806]).

<sup>xviii</sup> Зокрема, Ф. Шміт визначив, що найбільш актуальним для учнів є сприймання за один урок приблизно 8-12 слайдів, кожен з яких транслюється не більше 4 хвилин. А відтак, ним була запропонована (з оглядом на кількість навчальних годин) обов'язкова для вивчення кількість пам'ятників.

<sup>xix</sup> З цього приводу загалом аполітичний Ф. Шміт, як вказує Л. Сиченкова, пізніше зазначав, що не зміг одразу підтримати переважно малоосвічену нову владу, оскільки був «буржуазним інтелігентом», який, до того ж, багато часу провів за кордоном [Сыченкова Л. Федор Шмит: учителя, ученики, послідователи // История и историки в

пространстве национальной и мировой культуры XVIII – XXI веков: сб. ст. – Челябинск.: Энциклопедия, 2011. – С. 806], а тому зайняв вичікувально-негативну позицію. Невідомо, чи прийняв у 1917 р. Ф. Шміт владу УНР, яка трохи більш як на місяців встановилася у Харкові (як, наприклад, то відверто зробив Д. Багалій та Рада університету), але достеменно відомо, що у 1919 р. він був підписантом колективного привітання харківської інтелігенції, ядро якої складали університетські професори, до «героїчної» Добровольчої армії, влада якої «твердо тримала курс на реставрацію основних елементів дореволюційного ладу», а також звернення харківської професури до вчених Заходу «проти червоного терору». За останню вольність Ф. Шміт поплатився умовним терміном (Надзвичайним революційним трибуналом його було засуджено до трьох років примусових робіт) [Сыченкова Л. Федор Шмит: учителя, ученики, последователи // История и историки в пространстве национальной и мировой культуры XVIII – XXI веков: сб. ст. – Челябинск.: Энциклопедия, 2011. – С. 264–275. С. 807]. Але попри це він не втік, як багато хто з його колег по університету, разом з денікінцями за кордон, а лишився «на службі» у вже радянському університеті. У 1918 р. Ф. Шміта було обрано членом секції мистецтв УНТ у Харкові, метою якої було вивчення українського мистецтва. Коли за рішенням Народного комісаріату освіти УСРР Харківський університет припинив своє існування 5 липня 1920 року Ф. Шміт працював заступником голови Всеукраїнської комісії з мистецтва.

<sup>xx</sup> З 1919 року він був у складі комісії, яка займалася обліком та охороною пам'яток у покинутих поміщицьких маєтках та церковних ризницях, а з 1919 р. по 1920 рр. – членом Всеукраїнського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини (ВУКОМПСИ) та очолив у ньому музейну секцію.

<sup>xxi</sup> «Психологія малювання», «Мистецтво як предмет навчання», «Про художньо-педагогічну освіту».

<sup>xxii</sup> «Вже в 1921 році в структурі ВУАН здійснюються організаційні заходи під головуванням Ф. І. Шміта по оптимізуванню науково-дослідних студій з мистецтва під єдиною методологією дослідження. Кафедри, в яких було первинно з 1918 року зосереджено роботу з українського мистецтва та історії західноєвропейського мистецтва, об'єднано в єдину «кафедру мистецтва». Таке нововведення відповідало існуючій практиці організації мистецтвознавчих кафедр в європейських університетах, наприклад у Віденському університеті. Надалі в звітувальних документах Академії за 1922 та 1923 роки відповідно до українознавчого спрямування в академічній науці було відновлено кафедру українського мистецтва на чолі з академіком О. П. Новицьким та кафедру історії світового мистецтва під головуванням акад. Ф. І. Шміта» [Петрикова В. Мистецькі рецепції в структуруванні академічної науки в Українській Академії Наук в 1917–1923 роках (Історія особистостей) // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – 2013. – Вип. 37. – С. 631].

<sup>xxiii</sup> Специфіку цього навчального закладу влучно зафіксував очевидець цього процесу В. Єрмилов, який за кілька років стане членом викладацького колективу (разом із Б. Кратком та О. Хвостенко-Хвостовим): «...будуємо працю по виробничому принципу, оскільки якраз така робота була необхідна Радянській владі у часи воєнного комунізму... форми її необхідно було винайти та збудувати спочатку, і ці перебудови мали перш за все застосовуватися до прийомів і методів масової агітації. Завданнями цього часу - станкова живописна форма відкидалася взагалі» [Фогель З. В. Василий Ермилов. М.: Советский художник, 1975. - С. 29–30].

<sup>xxiv</sup> Ця подія сталася 19 вересня 1919 р., коли влада у місті була в руках армії генерала А. Денікіна, в будинку колишнього училища (голова проф. Ф. Шміт; секретар В. Покровський; співорганізатори О. Любімов, О. Білецький, С. Таранушенко та ін.). На відкритті Ф. Шміт розповів про мету факультету, а О. Білецький прочитав доповідь про стан художньої критики у Харкові (мало уваги процесам художньої творчості) [Побожій С. У мріях про Візантію. Олександр і Платон Білецькі як мистецтвознавці // З історії українського мистецтвознавства: зб. ст. – Суми: Університетська книга, 2015. – С. 88–111].

<sup>xxv</sup> Лекції (переважно теоретичного характеру), які проходили у вечірні години протягом тижня, відбувалися в училищі, Технологічному інституті, Воскресенської жіночої гімназії; у вихідні проводилися екскурсії. Заняття відбувалися без наперед узгодженого плану; розклад на тиждень публікувався у місцевій пресі («Нова Росія», «Театральний кур'єр»). Після закінчення навчання дипломів не видавали. Серед слухачів були М. Хвильовий та ін.

<sup>xxvi</sup> З 1928 р., переїхавши в Україну, він працював у Харківському державному художньому історичному музеї та був керівником підсекції ісламського мистецтва Харківської Секції мистецтвознавства. Варто додати, що В. Зуммер, разом з Ф. Шмітом, був членом Софійської Комісії в Києві [Кочубей Ю. Орієнтальне мистецтвознавство в Україні в 20-х – на початку 30-х рр. XX ст. // Орієнтальне мистецтвознавство в Україні в 20-30 рр. XX ст. В. М. Зуммер (1885-1970). – К.: ВД «Стилос», 2005. – С. 383]. Мистецтвознавець здійснював активну педагогічну діяльність. Відзначимо, що В. Зуммер читав курси історії мистецтва у XXI та Музично-драматичному інституті. У 1933 р. науковець, так як і інші члени Харківської Секції, був заарештований та засуджений, а після звільнення працював у Ташкенті завідуючим кафедрою історії мистецтв в САДУ.

<sup>xxvii</sup> Так, з заяви науковця до тов. Герасимова відомо, що він просить 500 штук діапозитивів з історії українського мистецтва у зв'язку з новими завданнями курсу, а також внаслідок переходу на лекційно-семінарську роботу – літературу, як для викладачів, так і, головним чином, для студентів.

<sup>xxviii</sup> Аналізуючи їх, провідний фахівець з мистецтва країн візантійського кола Д. Гордєєв, вказує, що в програмі В. Зуммера у розділі візантійського мистецтва приділялася зовсім не значна увага процесам російського мистецтва; окрім того, мова йшла лише про ранній період Київського та Новгородського мистецтва, а з інших народів СРСР – лише про мистецтво турок (Середня Азія, Азербайджан, Поволжя, Крим). Стосовно програми



С. Таранушенка, Дмитро Петрович зауважує, що в ній російське мистецтво взагалі не було відображено і викладання його торкалося лише частково

<sup>xxxix</sup> Тоді ж, при перегляді програм на 1929/1930-й навчальний рік Д. Гордєєв порушував питання про неповноту матеріалів в загальній сумі курсів, підкреслюючи відсутність систематичного викладу мистецтва всіх народів СРСР і, в першу чергу, російського та загального курсу історії мистецтв Середнього і Далекого Сходу (Індія, Китай, Індокитай, Японія та ін.), на що взагалі не передбачалось годин в навчальному плані. Питання, в особистому порядку, було вирішене компромісно – за відсутності «особливого курсу з історії мистецтв народів СРСР матеріали цього порядку розмістити в курсах, які читалися, пов'язуючи їх з близькими розділами, а викладання історії мистецтва Середнього і Далекого Сходу відкласти, у зв'язку з обмеженістю бюджету лекційного часу» [ЦГАМЛИИ, ф. 208, оп. 1, д. 304, 51 л [Учебные программы по искусствоведению Харьковского художественного института. – Х., 1931]. Ситуація так і не змінилася протягом тих років, коли науковець працював в інституті, хоча він щорічно ставив ці ж питання на розгляд кафедри. Цілком справедливо, що плідну працю мистецтвознавця-викладача було відзначено

<sup>xxx</sup> Михайло Зубар закінчив Харківський художній технікум, Харківський художній інститут (вчився у І. Падалки). Він був активним членом численних виставок, екскурсолодом у Музеї українського мистецтва, де він сформувався як мистецтвознавець під керівництвом С. Таранушенки (директора Музею). Крім того, він у 1933–1935 рр. працював редактором в державному видавництві «Мистецтво» та активно друкував свої статті. М. Зубар згадується в матеріалах справи (разом з С. Таранушенкою, Є. Берченко та інших як члена «нацдемівської» групи) [Ткаченко Б. Погром: докум. нарис. – Суми: Мрія-1, 2010. – С. 140]. Але М. Зубарю пощастило – в його особі слідчі, не побачили загрози радянському суспільству [ХО СХУ. Ф. 17: Зубарь Михаил Иванович. Анкета для членов Союза Советских художников СССР //–: Особова справа. Зубар Михайло Иванович. 1942–1948 рр. – 4 арк.]

<sup>xxxi</sup> У 1935–36 р. М. Зубар працює доцентом історії мистецтва і архітектури на архітектурному факультеті Харківського інституту інженерів комунального будівництва (далі ХПКБ), а з 1936 очолює кафедру історії мистецтва і архітектури. Можливо саме в цей час в інституті викладав Костянтин Якович в, про що в своїй публікації згадує А. Сидоренко [Сидоренко А. Повернення з забуття. Життєвий шлях мистецтвознавця Костянтина Сліпко-Москальціва (1901–1938) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis\\_64.exe](http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe). С. 259]. У 1939 р. згідно Постанови ВАК ВКВШ від 17.05.1939 (протокол № 21) М. Зубарю було присвоєно спеціальне звання доцента [ХО СХУ. – Ф. 17: Особова справа. Зубарь Михаил Иванович. Автобиография // Зубар Михайло Иванович. 1942–1948 рр. – 4 арк.]

<sup>xxxii</sup> Підкреслимо, що від початку всі співробітники утвореної Секції були випускниками Харківського Університету і учнями Ф. Шміта. До її складу входили керівник професор Д. Гордєєв та три наукові співробітники: Т. Івановська, М. Лейтер та О. Нікольська. З 18 жовтня цього ж року утворена Секція мала дві підсекції: українського та східного мистецтва. Створеними підсекціями керували професори Д. Гордєєв і С. Таранушенка. Відповідно і робота проводилася у двох зазначених напрямках. Так, «дослідження українського мистецтва перепліталася з вивченням вірменського та грузинського мистецтва» [Побожій С. Харківська університетська школа мистецтвознавства: історія, напрями, проблеми // З історії українського мистецтвознавства: зб. ст. – Суми: Університетська книга, 2015. – С. 23–24].

<sup>xxxiii</sup> Оскільки фінансування проводилося через Київський кошторис, гроші на витрати наукових операцій та на наукове і бібліотечне устаткування Харківська Секція отримувала пізно та в дуже обмеженій сумі.

<sup>xxxiv</sup> Слід відмітити, що у 1926 р. (по 1931 р.) у Харкові було засновано першу сходознавчу організацію – Всеукраїнську Наукову Асоціацію Сходознавства (ВУНАС) з філіями у Києві та Одесі, у якій активними учасниками були представники очолюваної Д. Гордєєвим харківської Секції мистецтвознавства. Підкреслимо, до того часу в Україні дослідженням Сходу займалися поодинокі мистецтвознавці. За словами сходознавця Д. Попова, Асоціації за незначний час вдалося досягти великих результатів, оскільки вона об'єднала сходознавців України та поширила зв'язки з усіма сходознавчими центрами на території Радянського Союзу та за його межами по всьому світу [Попов Д. Всеукраїнська наукова асоціація сходознавства у Харкові та її діяльність в 1920 – 1930-ті рр. // Вісник ХДАДМ. – 2005. – № 4. – С. 37].

<sup>xxxv</sup> Збірка присвячена присвячена академікові М. Маррові з нагоди його 40-річної науково-літературної діяльності. Марр Микола Якович (1865–1934) – мистецтвознавець, сходознавець, лінгвіст, археолог. Спеціаліст у галузі порівняльно-історичного мовознавства.

<sup>xxxvi</sup> Найбільшу групу складають автори, які вивчають характер твору, феодальне, зокрема, церковне мистецтво і традиції, буржуазно-дворянської мистецтвознавчої науки (Д. Гордєєв, О. Берладіна, Т. Івановська, О. Нікольська).

<sup>xxxvii</sup> Хахульський складень названий так за першим місцем збереження богородичного образу.

<sup>xxxviii</sup> «До питання про організацію музеїв робітничого побуту й мистецтва».

## ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ 3

<sup>xxxix</sup> Свій вибір Н. Кондаков пояснював тим, що раніше опубліковані Ф. Солнцевим (1801-1892) зарисовки та копії мозаїк та фресок Софійського храму в альбомі «Древности Российского государства» (1849-1853) не мали підґрунтя.

<sup>xl</sup> Варто додати, що на базі зазначеної мистецтвознавчої розвідки Є. Редіна та Д. Айналова в «Вестнике изящных искусств» було опубліковано дослідження «Мозаики и фрески Киево-Софийского собора», але, вважаючи її певним повторенням, вони не вважали за необхідне внести її до списку своїх наукових праць.

<sup>xli</sup> Наприклад, І. Помяловським.

<sup>xlii</sup> «Историко-статистическое описание Харьковской епархии» (отд. 1-5, Харьков-Москва 1857-1859 г.).

<sup>xliii</sup> У праці архієпископа Харківського і Охтирського Філареата (Гумілевського) «Историко-статистическое описание Харьковской епархии» пам'ятки релігійного мистецтва лише реєструвалися, але не описувалися.

<sup>xliv</sup> Зокрема, вкажемо, що доповіддю Є. Редіна послуговувалися автори таких видань як «История европейского искусствознания. Вторая половина 19 века – нач. 20 века» (в 2-х кн. – М., 1969. Кн. 2., «Копировальная книга Музея изящных искусств и древностей» (№3. 1910-1916), «Музей історії ХНУ» тощо.

<sup>xlv</sup> Синодик Іоанно-Богословської церкви станиці Заполянської (Донської обл.), синодик Михайло-Архангельської церкви бувшої станиці Мартинівського, Хоперського округу, області Війська Донського, сидодік церкви Успіння с. Савинець, Ізюмського повіту, синодик Воскресенської церкви станиці Усть-Медвецької, Усть-Медвецького округу, області Війська Донського та рукописний синодик церкви Іоанна Богослова Великих Проходів Харківського повіту.

<sup>xlvi</sup> А саме для 11-го розділу праці «Церковь и духовенство» спільної з Д. Міллером праці «История города Харькова за 250 лет его существования».

<sup>xlvii</sup> Успенського собору, Покровського монастиря, церков Троїцької, Миколаївської, Благовіщенської, Різдва, Вознесіння Господнього, Архангела Михаїла, Воскресіння Христового, Мироносицької, Дмитрівської, Каплуновської Божої Матері.

<sup>xlviii</sup> Корсунський, С. 833

<sup>xlix</sup> Важливо підкреслити, що після переїзду до Києва, у 1922–24 рр. Ф. Шміт очолював науково-дослідну кафедру мистецтвознавства. Крім того, у Київському архітектурному інституті він читав лекції з історії візантійського мистецтва, курси «Теорія мистецтва», «Вступ до мистецтва», а також як керівник брав участь у науково-дослідних екскурсіях [Ходак І. Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства: початковий етап діяльності (1922-1924) // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 2 (46). – К.: ІМФЕ, 2014. – С. 111-112].

<sup>1</sup> Надзвичайно важливи напрямком наукової діяльності є вивчення музейної справи Музейництво. Плідна робота Ф. Шміта у музеях України дала свої результати. Так, деякі наукові праці вченого стосуються музейної справи. У таких публікаціях як «Исторические, этнографические, художественные музеи: очерк истории и теории музейного дела» (1919) та «Музейное дело. Вопросы экспозиции» (1928), яка доповнює попередню публікацію, він подає огляд зародження та розвитку музейної справи, типології музеїв, розглядає питання реставрації книг, експозиції, методи роботи у музейних закладах та підготовки музейних працівників. Цікаво підкреслити, що в праці він звертає увагу на краєзнавчі музеї, які, за словами вченого, «не можуть вважатися ні типовими науковими музеями, ні навчальними, ні публічними: їх задача – і бути центрами активного всебічного вивчення «місцевого краю», і служити навчальним цілям, і залучати широкі круги неспеціалістів в загальну роботу, одночасно» [Шміт Ф. Исторические, этнографические, художественные музеи: очерк истории и теории музейного дела. – Х.: Союз, 1919. – 103 с.].

<sup>ii</sup> Якого по закінченню у 1875 р. історико-філологічного факультету Харківського університету за сприянням О. Потєбні було відряджено на декілька місяців (протягом 1876 р.) за власний рахунок навчатися у Гейдельберзькому університеті (один з найстаріших вищих навчальних закладів Німеччини, заснований у 1386 р.). Там він слухав лекції історика мистецтва та археолога К. Штарка (1824–1879). Після повернення до Харкова він у 1877 р. отримує звання приват-доцента Харківського університету (за працю «Князь В. Ф. Одоєвський»). У 1880 р. він захищає магістерську дисертацію з етнографічної тематики (тема дисертації «О свадебных обрядах, преимущественно русских» (1880 р.), а через два роки – докторську дисертацію. У 1898 р. ординарного професора М. Сумцова (разом з Д. Багалієм) було нагороджено Орденом Святої Анни 2-го ступеня [Мандебура О. Микола Сумцов: «Життя в Україні повинно піти іншим шляхом» [Електронний ресурс] // Україна Incognita (щоденна всеукраїнська газета): – 18. 04. 2003. – Режим доступу: <http://incognita.day.kiev.ua/mikolajsuczov.html>. – С. 20].

<sup>iii</sup> Він входив до складу організаторів міського художньо-промислового музею та в останній чверті XIX – на початку XX ст. сприяв активізації художнього життя Харкова [Павлова О. Мистецтвознавча діяльність професора Харківського університету М. Ф. Сумцова (до 150-річчя з дня народження) // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. № 633. Історія. Вип. 36. – Х.: НМЦ «СД», 2004. – С. 20]. Відомо, що з 1885 по 1886 рр. М. Сумцов завідував Музеєм красивих мистецтв та старожитностей при Імператорському Харківському університеті, перейнявши посаду від свого вчителя О. Кирпичникова. М. Сумцов разом з іншими науковцями вивчав та упорядковував колекцію музею, що було започатковано ще Д. Каченовським, О. Потєбнею, О. Кирпичниковим, Г. Чіріковим, а також брав участь в укомплектації його фондів [Павлова О. Мистецтвознавча

діяльність професора Харківського університету М. Ф. Сумцова (до 150-річчя з дня народження) // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. № 633. Історія. Вип. 36. – Х.: НМЦ «СД», 2004. – С. 17].

<sup>liii</sup> Відомо, що М. Сумцов був автором «Записки» до академії наук (1905 р.) про відміну цензурних утисків української мови [Макар Г. Науковці України на захисті прав української мови на початку ХХ ст. // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: збірник наукових праць. – Ужгород, 2011. – Вип. 16. – С. 385]. Крім того, він викривав шовіністичну політику влади з цього питання у центральній пресі, а потім, незважаючи на офіційну заборону, почав читати лекції в імператорському університеті рідною для більшості студентів мовою (у 1907) [Микола Федорович Сумцов (1854–1922). Бібліографічний покажчик. – К.: Рідний край, 1999. – 251. – С. 17–18].

<sup>liv</sup> Так, у 1900 р. Микола Федорович разом з Є. Редіним відвідав Сумщину з метою фото фіксування, вивчення та атрибуції різноманітних предметів української старовини. Протягом липня та серпня 1901 р., за дорученням попереднього комітету з приводу влаштування ХІІ Археологічного з'їзду, М. Сумцов здійснив подорож Харківської губернії, результатом чого стала закупівля для виставки з'їзду цінної колекції гончарних виробів, рушників та свічників [Побожій С. Петро Левченко і Сумщина. Суми: – Університетська книга, 2006. – С. 34].

<sup>lv</sup> Наприклад, в праці О. Білецького «Отдел церковных древностей на Четырнадцатом археологическом съезде в Чернигове», (1909).

<sup>lvi</sup> Окремо зупиняючись на ролі писанки на свято Пасхи дослідник вказує на засвоєння християнами обрядового весняного яйця, яке стало символом Воскресіння Христового від язичників. Наукову розвідку доповнюють цікаві етнографічні матеріали, як то опис різноманітних повір'їв, які виконувались за допомогою писанки з певною метою (наприклад, ховання в хатах від грому), а також описи існуючих українських легенд про писанки. Визначаючи особливості писанки від давнини до сучасності М. Сумцов стверджує, що розуміння сонця, як символу всесвіту, символу Христового Воскресіння може бути різним, однак, спільним є те, що воно є світле та доброзичливе [Сумцов Н. Писанки // Южный край. – 22 марта 1915. – С. 4].

<sup>lvii</sup> Наприклад, придбання портрету Шевченка, переіменування вулиці в честь Шевченка, звести у Харкові обеліск з рельєфом Шевченка та облицювання в українському стилі та ін.

<sup>lviii</sup> До створення цієї публікації М. Сумцова спонукало те, що на перший план серед дослідників поступово вийшла художня сторона мистця, а для широкого кола глядача – відкрита можливість ознайомлення з Шевченком-живописцем та гравером. Крім того, важливим чинником була поява ряду статей про Шевченка як художника та видання альбому його рисунків у двох випусках (1-й – у 1911 р., 2-й – у 1914 р.).

<sup>lix</sup> Д. Безперчий був викладачем у харківській 2-й чоловічій гімназії, у якій вчився М. Сумцов.

<sup>lx</sup> У 1919 р. за пропозицією Агатангела Кримського, Миколу Івановича було обрано академіком новоствореної Всеукраїнської академії наук [Мандебур О. Микола Сумцов: «Життя в Україні повинно піти іншим шляхом» [Електронний ресурс] // Україна Incognita (щоденна всеукраїнська газета): – 18. 04. 2003. – Режим доступу: <http://incognita.day.kiev.ua/mikola-sumczov.html>. – С. 27]. М. Сумцов був одним з організаторів Музею Слобідської України ім. Г. Сковороди (1920 р.), до складу якого повністю увійшов етнографічний музей ХІФТ. Крім того, Микола Сумцов був одним з фундаторів наукової бібліотеки ім. В. Короленка; з його ініціативи було створено перше педагогічне товариство, він очолював навчальну раду місцевої Думи, опікувався зразковим народним Пушкінським училищем.

<sup>lxi</sup> Так, він описує особливості українських церков, міських і сільських домівок, господарських споруд, вітряків і водяних млинів, криниць тощо.

<sup>lxii</sup> Наприклад, ікони Богородиці в постаті гарної молодиці з обличчям українського типу; ікона Недреманное око тощо.

<sup>lxiii</sup> Відомий літературознавець, мистецтвознавець, представник харківської школи мистецтвознавства.

<sup>lxiv</sup> Надрукована 1909 року в збірнику Історико-філологічного товариства та вийшла окремою відбиткою.

<sup>lxv</sup> Впродовж 1887–1891 рр. він отримав освіту в Харківській духовній семінарії та Київській духовній академії, яку закінчив зі ступенем магістра. Під час навчання, відвідуючи заснований 1875 року при академії Церковно-археологічний музей та слухаючи лекції М. Петрова (який до того ж той музей очолював), він знайомиться з давньоруським іконописом. По закінченні академії він служив законоучителем у Сумському реальному училищі, а з 1896 р. був священником домової Олександрівської церкви Харкова. З 1896 р. Петро Фомін служить законоучителем у 3-й Харківській гімназії, а також священником її Трьохсвятительської домової церкви. З 1897 р. він служить і в 2-й Харківській жіночій гімназії, на початку 1900-х рр. – стає священником Преображенської церкви, а у 1908 г. – протоієреєм. 1912 р. його було призначено настоятелем Благовіщенського собору. Зазначимо, що з 1920 р. він знаходився на службі в губернському комітеті охорони пам'яток мистецтва та старовини. Цього ж року ХЄЦАТ об'єднують з церковним музеєм Харківського університету, в результаті чого створюється церковно-історичний музей, хранителем якого залишається П. Фомін. У зв'язку з рішенням обрати П. Фомина членом-кореспондентом архітектурно-монументальної секції, з доповіддю про наукову діяльність Петра Фомина виступив С. Таранушенко. У 1930-ті роки вчений працює в Українській картинній галереї на посаді художника-реставратора [Бахтина С. Памятникоохранная деятельность П. Г. Фомина. К 145-летию со дня рождения (1866–1938) // Культурна спадщина Слобожанщини. Культура, мистецтво, філософія, охорона пам'яток: Зб. наук.-поп. ст. – Харьков: Курсор, 2011. – Вип. 24. – С. 13] та продовжує вивчення пам'яток мистецтва на

території Слобожанщини. Проте, нам не відомі публікації цього часу. У лютому 1938 р. П. Фоміна було заарештовано, а в травні цього ж року – розстріляно (реабілітовано було аж 1958 року).

## ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ 4

<sup>lxvi</sup> У 1908 р. Д. Гордєєв закінчив 3-тю харківську гімназію. Він був членом багатьох товариств та організацій, активним учасником різноманітних заходів, спрямованих на збереження художніх пам'яток мистецтва. У 1913 р. по закінченню університету з дипломом I ступеню молодий науковець був залишений Ф. Шмітом асистентом при кафедрі теорії і історії мистецтва для здобуття наукового звання. Йому було доручено посаду зберігача фондів Університетського Музею Красних Мистецтв і Старожитностей. Протягом 1915–1916 рр. дослідник зміг доповнити колекцію Університетського Музею, придбавши предмети декоративно-ужиткового мистецтва, давньоукраїнські ікони та дерев'яну церковну скульптуру.

<sup>lxvii</sup> За структурою робота не являє собою «єдиного цілого» та перенасичена іноземними термінами, які можна замінити тотожними російськими.

<sup>lxviii</sup> Зазначимо, що після славнозвісної справи «Жупани», відбувши покарання, мистецтвознавець не мав змоги повернутися до Харкова, тому змушений був залишитися в Грузії, де продовжував мистецтвознавчу діяльність, досліджуючи грузинське мистецтво.

<sup>lxix</sup> Восени 1917 р. Д. Гордєєв був обраний Російською Академією Наук ад'юнктом Кавказького Історико-Археологічного Інституту в Тифлісі. З 1918 р. починається період життя та діяльності Д. Гордєєва, який відзначається великою різносторонністю. Він здійснював численні поїздки у різні місцевості Кавказу, поєднуючи їх з роботою в Харкові.

<sup>lxx</sup> Науковця було осуджено Судовою Трійкою при Колегії ДПУ УРСР «за зв'язки з українськими націоналістами» та позбавлено волі на 5 років, з відбуванням незаслуженого покарання у Байкало-Амурський ІТЛ НКВС.

<sup>lxxi</sup> Євгенія Василівна Берченко (8 квітня 1889, за іншими даними 1884 – після 1934) – мистецтвознавець, педагог, дослідник української народної культури, колекціонер. З її біографії відомо небагато. Місце народження, як і дату, точно встановити на сьогодні важко. Ймовірно, вона є уроженкою Харкова. 1905 року Євгенія Василівна закінчила німецьку (вірогідно, харківську) гімназію, а протягом 1909–10 рр. була слухачкою Йенського університету, у якому ж відвідувала семінар з педагогіки професора Вільгельма Рейна (1847–1929). 1915 року вона отримала диплом на історичному відділенні Історико-філологічного факультету Харківського університету, де вивчала історію мистецтв у проф. Ф. Шміта. Вона була членом германо-романського гуртка Історико-філологічного факультету університету. Крім того, вона навчалась на Вищих педагогічних курсах Харківської шкільної округи. Протягом 1920-х років вона була науковим співробітником секції мистецтвознавства Харківської науково-дослідної кафедри історії. Як фахівець Є. Берченко реалізовувала себе, працюючи викладачем в середніх навчальних закладах та читаючи лекції в Центральному історико-художньому музеї, який виник 1920 року в результаті злиття Музею красних мистецтв і старожитностей та художньої колекції Харківського міського художньо-промислового музею та мав загальнодержавне значення (існував до 1922 р.). Також вона працювала в організованому 1920 року Ф. Шмітом першому в Країні Рад Музеї дитячої художньої творчості та викладала на робітфаци Медичного інституту (існував від 1923 року, ймовірно, по 1930) [Шудря Є. Євгенія Василівна Берченко // Подвижниця народного мистецтва: Бібліографічні нариси / Ред. М. Селівачов. – К.: АНТ, 2003. – Вип. IX. Зошит 1. – С. 35]. Протягом 1927–33 рр. Євгенія Василівна активно працювала в Харківському Державному музеї українського мистецтва під безпосереднім керівництвом С. Таранушенка, який очолював музей протягом 1920–33 рр.

У 1920-х Є. Берченко брала участь у роботі археологічного семінару Харківського інституту народної освіти, який виник 1921 року на базі реорганізованого Харківського університету (функціонував до 1932).

<sup>lxxii</sup> Нині Кременчуцька, Дніпропетровська та Криворізька області.

<sup>lxxiii</sup> Поряд із Д. Яворницьким (1885–1940).

<sup>lxxiv</sup> Зокрема, побувавши в експедиції по Кременчуцькій окрузі (1929 р.) вона зазначає: «У Мишуриному Розі мальовання вимирає, в селі Калужиному воно вже зникло, а славу колишніх добрих виконавиць мальовання мають старенні баби років 70-80. У Мишуриному Розі, тоді як ми його відвідали, тобто навесні 1927 р., на великоднім тижні, коли хати стоять причепурені, з поновленим мальованням, тут пощастило побачити тільки небагато розмальованих хат. Без жадного малювання стояли ті хати, що колись славилися по всьому селі. Останніми роками їх більше не розмальовують».

<sup>lxxv</sup> Відомо, що вона закінчила гімназію у Харкові. Впродовж 1912–1918 рр. Оксана Якимівна отримувала освіту на історико-філологічному факультеті Харківських Вищих жіночих курсів. За рекомендацією професора Ф. Шміта у 1920 р. її було залишено в Академії теоретичних знань для підготовки до професорської діяльності. Одночасно вона працювала науковим співробітником Музею українського мистецтва (1920–1922 рр.). Крім того, з 1922 р. О. Берладіна стає аспірантом кафедри західно-європейської культури (секція мистецтвознавства) в харківському інституті народної освіти. Дослідниця викладала у Харківському художньому інституті (1929–1930

навчальний рік), пізніше – і в художньому технікумі (з листопада 1930 р. по травень 1933 р.). Кожного літа протягом 1924–1926 рр. вчена у складі експедиції виїжджала на Кавказ. У 1927 р. О. Берладіна завідує кабінетом, а з 9 вересня 1931 р. по 16 жовтня 1933 р. – очолює відділ Харківського державного художньо-історичного музею до його реорганізації. Як і інших харківських мистецтвознавців, О. Берладіну спіткала тяжка доля. У 1933 р. її заарештовують та засуджують на три роки до так званої «вільної висилки» до міста Уральська. Звільнившись в листопаді 1936 р. вона, будучи позбавленою права повернутися до Харкова, спочатку мешкала у Саратові (1937 р.), де була вчителем у школі, а потім переїхала до Курська (1938–1941 рр.), де працювала у Курському краєзнавчому Музеї краєзнавства та викладала історію мистецтв у художній студії обласного будинку народної творчості. Від 1941 р., евакуювавшись до Північної Осетії, вона вчителює у сільській школі. З кінця 1945 р. мешкає у Дзауджикау і працює в Північно-Осетинському музеї краєзнавства. За свідченням Шудрі, вчена до самої смерті читала курс історії мистецтва в педінституті та на графічному відділенні педагогічного училища. Результатом багаторічних досліджень візерунків осетинської народної вишивки стала кандидатська дисертація О. Берладіної, яку вона захистила при Грузинському університеті у 1959 р. (а в С. Побожія вказано 1960 р. – в рік її смерті).

<sup>lxxvi</sup> Вона працювала викладачем робітничого факультету при Харківському сільськогосподарському інституті, в Музеї українського мистецтва у Харкові та інституті матеріальної культури.

<sup>lxxvii</sup> Кожух раніше був обов'язковою річчю дівочого посагу. Красивий новий кожух знаходився в скрині або висів у коморі разом з іншим одягом, який використовувався лише в святкові дні. Новий кожух берігся, передавався у спадок від матері до дочки, від батька до сина, проходячи, таким чином, декілька поколінь.

<sup>lxxviii</sup> Так, В. Білецька вказує, що «богодухівські кушнірі вважали вільшанські вишиванки «зовсім іншими, не такими, як богодухівські», золочевські і валківські, де узор був здебільшого виконаний в стрічку шовком, «більш делікатними - охтирські» «дрібненькими», котелевські, з великими, густо зашитими квітками, що здалека валять око чудовим сполученням червоно-кармінних та лілових тонів, «простими, наляпанними» [Білецька В. Вишиті кожухи в Богодухівській окрузі на Харківщині // Науковий збірник харківської науково-дослідчої кафедри історії української культури 4. VII Етнологіко-краєзнавча секція. Вип. 1 / Ред. О. Ветухов. – Харків: Державне видавництво України, 1927. – С. 64].

<sup>lxxix</sup> Кожух – велика, вільна не по стану шуба, яка шилася довжиною майже до щиколоток, широкий внизу зі складками, що вільно падали з плечей вниз та мала великий комір.

<sup>lxxx</sup> Кожушина шилася по фігурі, впритул до неї, з вузьким поясом, що розділений на три складки.

<sup>lxxxi</sup> «Этнографические особенности украинского народа».

<sup>lxxxii</sup> О. Нікольська народилася 5 листопада 1892 році в Санкт-Петербурзі в сім'ї відомого зоолога, одного з перших академіків Української Академії наук Олександра Нікольського. Юнацькі роки Олени пройшли в Харкові, куди переїхала її сім'я. Спочатку вона навчалася у Харківській Вознесенській гімназії. Згодом, у 1911 році О. Нікольська вступила на історико-філологічний факультет Вищих жіночих курсів, де на той час викладав професор Федір Шміт. Після закінчення жіночих курсів у 1916 році Олена Олександрівна продовжувала освіту в аспірантурі при ІНО, де її науковим керівником був також Ф. Шміт.

<sup>lxxxiii</sup> На семінар дослідниця підготувала такі доповіді: «Римське містечко поблизу Коктебеля», «Малоазійські впливи у старожитностях Росії», «Монгольські старожитності з с. Карги Таврійської губернії».

## ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ 5

<sup>lxxxiv</sup> У 1916 р. він, учень Ф. Шміта, закінчив Харківський університет з дипломом першого ступеня. За рекомендацією Ф. Шміта С. Таранушенка залишився на кафедрі теорії і історії мистецтва для підготовки до професури, став асистентом музею красних мистецтв і старожитностей (1918 р.). У 1918 р. його обрано доцентом Полтавського історико-філологічного факультету, тому час від часу він їздить до Полтави з метою прочитання лекцій. Коли цей факультет перетворився на український інститут громадських наук, С. Таранушенка було обрано ад'юнктом-професором. Крім того, він працював у різноманітних установах з охорони історії і культури: був завідувачем архітектурно-монументальної секції Харківського губернського комітету охорони пам'яток мистецтва й старовини, головував у комісії з вивчення української архітектури Всеукраїнського комітету охорони пам'яток мистецтва й старовини, очолював посаду крайового інспектора з охорони пам'яток культури, був представником Всеукраїнського археологічного комітету в Українському комітеті охорони пам'яток культури тощо. Після опублікування дослідження «Покровський собор у Харкові» (1923), яку кафедра прийняла як дисертацію, С. Таранушенка було обрано дійсним членом й завідувачем сектором мистецтва кафедри та керівником семінару аспірантів. З 1924 р. він – член кафедри мистецтвознавства.

<sup>lxxxv</sup> Музей сформовано з трьох музеїв: Церковного відділу Харківського Університетського музею, Харківського Єпархіального музею та евакуйованої з Житомира частини Єпархіального Древлесховища.

<sup>lxxxvi</sup> Монографія складається з трьох частин: 1) дослідження хатнього будівництва на території України, ґрунтуючись на широкому огляді фахової літератури; 2) вивчення слобожанської народної оселі; 3) мистецтвознавчий аналіз хати по Єлисаветинському провулку під ч.35.

<sup>lxxxvii</sup> Стефан Андрійович вказує, що звичай прикрашати інтер'єр мазаних хат вишиванками і широким вживанням лози і очерету виразно говорить про степові культурні традиції та про кочівницькі впливи. Крім того, характерні конструктивні засоби (часто запозичені) мазаночних будівель, переходять і в рублені хати [Таранушенко С., Хата. – С. 59]. На думку дослідника, найважливішим є те, що «побілку рублених хат можна й необхідно розглядати як асиміляцію їх з мазанкою. Рублена і не обмазана хата, за його словами, свідчить про любов до ритму нічим не закритого зрубу. Рублена ж побілена оселя знаменує, що наступив інший стиль, який свідчить, що майстер будівлі цілком опанував матеріал і намагається тепер закрити його для того, щоб отримати великі рівні площини для різноманітних кольорових композицій [Таранушенко С. Хата по Єлисаветинському пр. під ч. 35 в Харкові. – Х.: Видання комісії по вивченню українськ. деревл. будівництва ВКОПМіС, 1921. [Пам'ятки українського мистецтва. Вип. I Будівництво]. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін.. – Х.: Видавець Савчук О.О., 2011. – С. 60].

<sup>lxxxviii</sup> В. Троценко, В. Соловйов, П. Соколов, О. Степанов та інші дослідники.

<sup>lxxxix</sup> Каталоги та альбоми С. Редіна, праці Д. Багалія, П. Фоміна.

<sup>xc</sup> Так, він з'ясовує, що запозиченими з московської архітектури є двоповерховість і криті сходи з рундуками і баштою. У використанні декоративних мотивів «привнесеними» він вважає карнизи стін й восьмерики («поребрик») та фризи з кесонів («ширинки»), які є давно вживаними в Московській архітектурі, а саме в пам'ятках типу так званого «Московського бароко». Проте, зазначає дослідник, мотиви оздоблення в них трактовані і компоновані по-різному. Варто підкреслити, що, за С. Таранушенком, «значна більшість тих пам'яток «Московського бароко» трохи не пізніші за нашу» [Таранушенко С. Покровський собор у Харкові. – обміри І. Тенне. – Х.: [Б. в.], 1923. – табл., іл. – [Пам'ятки українського мистецтва. Вип. 2: Будівництво]. – Перевидано: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / Упор. О. Савчук, М. Красиков, С. Білокінь та ін. – Х.: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 137].

<sup>xcі</sup> Проте, вже в 1967 р. у праці, присвяченій архітектурі лівобережної України, дослідник М. Цапенко має свою думку з приводу такого твердження, вказуючи, що аргументи С. Таранушенка не є прямими доказами. М. Цапенко вважає, що Лизогубівська кам'яниця була житловою спорудою, а його скромний зовнішній вигляд пояснюється тим, що він був в «загородном имени», а не в полковому центрі, а решітки та міцні двері на той час були притаманні багатьом будинкам того часу [Цапенко М. Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. – М.: Стройиздат, 1967. – С. 81].

<sup>xcіі</sup> Крім праць «Про Мазепинський будинок» в Чернігові Ф. Ернста та невеличкої статті П. Савицького «Каменное строительство на Украине от времен Разумовского».

<sup>xcііі</sup> З якою він закінчив словесне відділення історико-філологічного факультету Харківського Університету з золотою медаллю, ставши при цьому професорським стипендіатом, зарекомендувавши себе серйозним мистецтвознавцем.

<sup>xcіv</sup> М. Максимовича, Добровського, І. Каратаєва, А. Петрова, М. Ліхачова, А. Яцимирського.

<sup>xcv</sup> Він був художником театру, декоратором фасадів, оформлювачем ряду видань, керівником ткацької майстерні в Оленівці, керамістом в Опішні, педагогом, архітектором, маляром, графіком.

<sup>xcvi</sup> У січні 1926 р. 22-річний сільський вчитель П. Жолтовський з незакінченою вищою освітою прибув на запрошення С. Таранушенка до Харкова та, за рекомендацією етнографа з Житомира В. Кравченка, став науковим співробітником відділу стародавнього мистецтва (структурний підрозділ новоствореного Харківського Музею українського мистецтва).

<sup>xcvii</sup> Протягом 1926–1930-х років він подорожував Слобожанщиною, Полтавщиною, Чернігівщиною, Київщиною, Поділлям, Поліссям.

<sup>xcviii</sup> П. Жолтовський був секретарем губернського пам'яткоохоронного органу Харківщини, а з 1930 – заступником директора музею українського мистецтва.

<sup>xcix</sup> У 1928 р. кандидатуру П. Жолтовського при вступі в аспірантуру відхилили через відсутність закінченої вищої освіти. Однак вже у 1932 р. амбітний П. Жолтовський закінчив (екстерном) Київський художній інститут за спеціальністю екскурсовод-мистецтвознавець, що не лише дало змогу оволодіти історією мистецтв, але й стати на шлях науки.

<sup>c</sup> Вона простяглася на 280 км від Дніпра до Сіверського Дінця.

<sup>сі</sup> Після звільнення, не знайшовши роботи в Україні, він їде до Ташкенту, а вже потім (1946 р.) повертається в Україну (до Львова), де розпочинається інше, активне наукове життя вченого [Жолтовський П. Umbra vitae: Спогади. Листування. Додатки / Ред. О. Савчук. – Харків: Видавець Савчук О. О, 2013. – Серія «Слобожанський світ». – Вип. 6. – С. 461].

<sup>сіі</sup> 14 жовтня 1933 року Павла Жолтовського, як і інших багатьох вчених, звинувачено у справі «російсько-українського фашистського блоку» музейників у Харківському державному художньо-історичному музеї з відбуванням покарання на 3 роки виправно-трудова таборів з десятирічною забороною проживання в Україні [Жолтовський П. Umbra vitae: Спогади. Листування. Додатки / Ред. О. Савчук. – Харків: Видавець Савчук О. О, 2013. – Серія «Слобожанський світ». – Вип. 6. – С. 461].

<sup>сііі</sup> Менш відомим є факт, що на останніх курсах інституту М. Зубар працював екскурсоводом у Музеї українського мистецтва [ХО СХУ. – Ф. 17: Особова справа. Зубарь Михаил Иванович. Автобиография // Зубар

Михайло Іванович. 1942–1948 рр. – 4 арк.], де під прямим впливом С. Таранушенка почалося його становлення як мистецтвознавця.

<sup>civ</sup> До професорського складу ІМК входили науковці, які стояли біля джерел українського мистецтвознавства. Так, протягом 1930–33 рр. заступником директора ІМК був проф. Д. Гордєєв, який паралельно виконував обов'язки керівника відділу історії мистецтв. Сектор українського мистецтва очолював проф. С. Таранушенко; сходознавчим сектором у 1931–33 рр. керував професор В. Зуммер. Відомо, що до читання лекцій аспірантам запрошувався і київський проф. Ф. Ернст. Не можна не зважати на те, що кожен з професорів відділу історії мистецтва був настільки значною для тогочасного наукового світу постаттю, що не міг не вплинути на молодого науковця. Зокрема, В. Зуммер, який і через двадцять років зберігав теплі стосунки і «проводив жваве листування з друзями і прихильниками давніх часів», листувався і з М. Зубарем, про що свідчить листування, що зберігається в архіві ІР НБУВ (фонд 291).

<sup>cv</sup> Після успішного захисту дисертації М. Зубарю було запропоновано читати в ІМК «пропедевтичний» курс історії мистецтв аспірантам [ХО СХУ. – Ф. 17: Особова справа. Зубарь Михаил Иванович. Автобіографія // Зубар Михайло Іванович. 1942–1948 рр. – 4 арк.]. У тому ж 1932 р. молодий науковець був запрошений (на постійні основі) на посаду доцента кафедри історії мистецтва ХХІ і покинув ІМК.

<sup>cvi</sup> НДІ ІМК в Харкові функціонував до осені 1933 р., коли Д. Гордєєв, В. Зуммер, С. Таранушенко та їхні однодумці стали фігурантами сумнозвісної справи «Жупани», сфабрикованої відповідно спецповідомлення «Про контрреволюційну організацію в наукових інститутах і Академії Наук СРСР».

<sup>cvi</sup> Це дозволило в подальших автобіографіях та облікових картах відповідати на обов'язкові незручні питання, що репресованим – «не був», в «опозиціях» – «участі не брав», і, навіть, що під слідством – «не знаходився» (!).

<sup>cvi</sup> У квітні 1929 р. газета «Вечернее радио» поінформувала, що «харківський виставком «Українська книжкова графіка» одержав з Америки листа од відомого Давида Бурлюка, котрий обіцяє надіслати свої останні праці до Харкова» [Виставка «Гравюра й рисунок»: каталог виставки]. Проте, на самій виставці твори Д. Бурлюка представлені не були.

<sup>cix</sup> Про неї існує не багато інформації. Вона народилася у Полтаві. М. Щепотьєва – сестра визначного історика літератури й фольклору, професора, авторитетного вченого та активного діяча Полтавського наукового товариства при ВУАН В. Щепотьєва (1880-1935), який проходив у справі СВУ. Можливо, наукова діяльність брата зіграла не останню роль в обранні свого фаху М. Щепотьєвої – дослідження українського народного мистецтва. Вищу освіту вона отримала на історико-філологічному факультеті Вищих жіночих курсів у Харкові, закінчивши його у 1917 р. Далі вона навчалася в аспірантурі на кафедрі історії української культури в Музеї українського мистецтва під керівництвом С. Таранушенка (1923 р.) [Шудря Є. Оранта нашої світлиці. – К., 2011. – С. 161]. Переїхавши до Києва у 1927 р. вона відвідувала семінар Д. Щербаківського на кафедрі мистецтвознавства Всеукраїнського музейного містечка в Києво-Печерській Лаврі. У 1929 р. дослідниця захистила дисертацію на тему «Орнаментика українських килимів полтавського типу», отримавши звання наукового працівника з українського мистецтва. Однак, нам не вдалося знайти більш детальної інформації про вказану наукову роботу. З того часу вона працювала в Антирадянському музеї Києво-Печерської Лаври, після чого, за словами Є. Шудрі, припинила дослідницьку роботу. Після арешту брата В. Щепотьєва вчена, щоб уникнути переслідувань НКВС, назавжди залишає Україну та переїздить на Тамбовщину. Як не дивно, мистецтвознавець закінчила курси медсестер та працювала в тубдиспансері. Крім того, дослідниця друкувала публікації у місцевій газеті «Вперед» та виступала з лекціями [Шудря Є. Оранта нашої світлиці. – К., 2011. – С. 161]. На жаль, життя М. Щепотьєвої обірвалося на 82 році від року невідомого вбивці.

<sup>cx</sup> У 1926 р. з'являється книга Я. Риженко «Килимарство й килими», у якій автор використовує публікацію М. Щепотьєвої [Риженко Я. Килимарство й килими Полтавщини. – Полтава: Полтава-Поліграф, 1928. – С. 16].

<sup>cx</sup> Протягом 1927-1931 рр. навчався на літературно-лінгвістичному факультеті Харківського інституту народної освіти разом з відомим мовознавцем Ю. Шевельовим. Цікавою є характеристика Д. Чукина Ю. Шевельовим, який зазначає, що «Він був...єдиним на нашому курсі, хто читав — чи принаймні... приносив — «Нову генерацію», а своєрідність його поведінки, ймовірно, викликана його зв'язками з музейними діячами, зокрема, з ... С. Таранушенком [Шевельов Ю. Я, мені, мене...(і докруги). Спогади. Частина перша. В Україні [Електронний ресурс] — К.: Видавництво часопису «Березіль». — 409 с. —Режим доступу: [http://shron.chtyvo.org.ua/Sheveliov\\_Yurii/Ya\\_mene\\_mene\\_i\\_dovkruhy\\_Spohady.pdf](http://shron.chtyvo.org.ua/Sheveliov_Yurii/Ya_mene_mene_i_dovkruhy_Spohady.pdf). — С. 101]. Д. Чукин працював старшим асистентом Музею українського мистецтва та був співробітником Інституту матеріальної культури [Побожій С. Харківська університетська школа мистецтвознавства: історія, напрями, проблеми // З історії українського мистецтвознавства: зб. ст. — Суми: Університетська книга, 2015. — С. 35–36]. Як музейному співробітнику, йому чимало часу доводилось проводити у наукових відрядженнях. У 1930 році разом з П. Жолтовським вони знаходилися в науковій експедиції по Чернігівщині, де досліджували переважно церковну архітектуру, яка на той час була майже не вивченою та доживала свого віку. Згодом за завданням українського Комітету по охороні пам'яток культури вчений вирушив на Поділля обстежувати подільські містечка. 1931 року разом з С. Таранушенком вони досліджували польську архітектуру від Пакуля на Чернігівщині до кордону з Польщею [Жолтовський П. Umbra vitae: Спогади. Листування. Додатки / Ред. О. Савчук. — Харків: Видавець Савчук О. О, 2013. — Серія «Слобожанський світ». — Вип. 6. — С. 378]. В результаті таких наукових мандрівок було

зібрано величезну базу наукового матеріалу. З листа №44 до В. Кравченка (1932, 27 липня) дізнаємося, що Д. Чукин отримав звання наукового співробітника – доцента [Жолтовський П. *Umbræ vitæ: Спогади. Листування. Додатки* / Ред. О. Савчук. – Харків: Видавець Савчук О. О, 2013. – Серія «Слобожанський світ». – Вип. 6. – С. 380].

<sup>cxii</sup> Основну роботу над виставкою провів Д. Чукин, проте, всі його кроки обговорювалися з компетентними у даній галузі особами (Д. Гордєєв, С. Таранушенко, М. Зубар та інші).

<sup>cxiii</sup> Будучи співробітником Всеукраїнського музейного містечка.

<sup>cxiv</sup> Вийшла в третій серії монографій про українських малярів у виданні Кооперативного Видавництва Рух під загальною редакцією А. Березинського (обкладинка Г. Пустовійта. Х., 1931).

<sup>cxv</sup> Народився у містечку Тальному Уманського району Київської області в сім'ї поштово-телеграфного чиновника. Закінчивши у 1903 р. Київську Олександрівську гімназію, він вступає до драматичної школи Лепковських і декілька років працює на сцені, де пробував себе у якості актора, режисера, лектора перед спектаклями. Корінним чином змінюється життя В. Зуммера 1910 року, коли він вступає на історико-філологічний факультет Київського університету Св. Володимира, на кафедру історії мистецтв (під керівництвом В. Павлуцького). По закінченні університету В. Зуммер був залишений на кафедрі для підготовки до професорського звання (1916-1921), а паралельно слухав лекції в Московському археологічному інституті. У цей же час він працює науковим співробітником Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, НТШ, Софійського комітету ВУАН. Окрім того, він викладає історію мистецтв в Київському археологічному інституті, на Вищих жіночих курсах та в Народному університеті. У 1923 р. він запрошений в Баку на посаду доцента Азербайджанського університету, де захистив докторську дисертацію та тему творчості О. Іванова. Після захисту дисертації він отримав звання доцента, читав лекції у багатьох навчальних закладах. В. Зуммер був учасником багатьох наукових експедицій, які здійснювалися на Кавказ, Середню Азію, Крим, Туреччину. З 1928 В. Зуммер мешкав у Харкові. З 1930 р. він працював в організованому ним Харківському державному художньому історичному музеї, де був його директором, а також керівником підсекції ісламського мистецтва Харківської Секції мистецтвознавства [Звіт про діяльність Секції, С. 1]. Як перший директор, дбав про збагачення і популяризацію музейних фондів, реставрацію експонатів, влаштовував тематичні виставки, видавав каталоги [Звіт про діяльність Секції, С. 1]. З кінця 1920-х працював у Харківській секції науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, входив до редакційної комісії наукового збірника «Мистецтвознавство» (1928-29). У 1933 р. науковець, так як і інші члени Харківської Секції, був заарештований, а в 1934 р. – репресований.

<sup>cxvi</sup> Виголошена В. Зуммером як членом НАНУ 6 травня 1923 р. під час конференції-засідання персоналу Музею мистецтв у Києві, присвячене пам'яті засновника музею В. Ханенку.

<sup>cxvii</sup> Назву «Юр'єва божниця» вона отримала по імені Юрія Долгорукого, який, як вважалося, її збудував.

<sup>cxviii</sup> Для кращого розуміння розписів Врубеля наведемо враження Г. Чулкова, який від побаченого сказав: «Я йшов дивитися на Врубелеві праці без особливої надії. Я думав, що буду дивитися на них «історично», «біографічно», але, коли мої очі зустрілися з очима Врубелевої Божої Матері, я вже не міг думати про малювання, про мистецтво, про майстерність. Я був учасник певної події. Я знав, що життя моє змінилося, що я інакше дивитимуся на світ після того, як художник дозволив і мені побачити ввижання, що його одвідало».

<sup>cxix</sup> Відомо, що він народився у Варшаві, закінчив Першу українську гімназію ім. Б. Грінченка у Харкові (до 1917 р. – друга чоловіча гімназія), де викладали найкращі у місті українці (М. Плевако, М. Йогансен, Х. Алчевська, Г. Хоткевич та ін.). Першим вчителем, який прищеплював йому любов до української мови, народних традицій, був відомий мовознавець, на той час заступник директора гімназії, колишній професор Київського університету О. Синявський (1887–1937). Після закінчення гімназії К. Сліпко-Москальців переїжджає до Києва, де вступає до УАМ у майстерню монументального живопису М. Бойчука. Юнак, який не мав початкової художньої освіти, понад рік навчається у видатного майстра (разом із В. Седляром та І. Падалкою). Однак він не стає митцем, але втілює здобуті художні навички і теоретичні знання на ниві художньої критики і мистецтва. Ідеї М. Бойчука справили велике враження на світогляд та подальший творчий шлях майбутнього мистецтвознавця, бо «під впливом світогляду видатного художника і педагога Костянтина Якович зрозумів необхідність вивчення світової мистецької спадщини, як одну з головних заповунок розвитку національного мистецтва» [Сидоренко А. Повернення з забуття. Життєвий шлях мистецтвознавця Костянтина Сліпко-Москальціва (1901–1938) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis\\_64.exe](http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe). – С. 259]. Повернувшись до Харкова, К. Сліпко-Москальців працює вчителем малювання у рідній гімназії ім. Б. Грінченка, а з 1921 р. в Інституті народної освіти. «У своїй педагогічній діяльності він розвиває принципи монументальної школи М. Бойчука – глибоке вивчення народного та іконописного мистецтва давньої України, звернення до тем українського фольклору та національної історії» [Сидоренко А. Повернення з забуття. Життєвий шлях мистецтвознавця Костянтина Сліпко-Москальціва (1901–1938) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis\\_64.exe](http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe). - С. 259]. З 1923 р. він стає секретарем науково-дослідної кафедри педагогіки (від 1926 – Український науково-дослідний інститут педагогіки, який із перенесенням столиці із Харкова до Києва, був переведений до Києва). «Однією з головних задач, поставлених владою перед цією установою, була розробка нових комплексних методик викладання з орієнтацією на політизацію навчальних закладів» [Сидоренко А. Повернення з забуття. Життєвий шлях мистецтвознавця Костянтина Сліпко-Москальціва (1901–1938) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis\\_64.exe](http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe). - С. 259], що не могло не вплинути на подальшу творчу та життєву долю дослідника. Але не так сильно, як вплив, який на нього справила ідеологія АРМУ, з її «вболіванням за долю національного



---

мистецтва та його відродження у новій національній мистецькій формі, а також прагненням позбутися натуралізму у живопису, що відверто суперечило офіційній доктрині того часу» [Сидоренко А. Поверення з забуття. Життєвий шлях мистецтвознавця Костянтина Сліпко-Москальціва (1901–1938) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis\\_64.exe](http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe). – С. 260]. Тому і не дивно, що у другій половині 1930-х К. Сліпко-Москальців працює у харківському Музеї образотворчого мистецтва, де протягом 1935–38 рр. завідував відділом українського мистецтва (ймовірно, слідуючи традиціям С. Таранушенка) [Сидоренко А. Поверення з забуття. Життєвий шлях мистецтвознавця Костянтина Сліпко-Москальціва (1901–1938) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis\\_64.exe](http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe). – С. 259]. Трагічна доля не оминула К. Сліпко-Москальціва. 1937 року під натиском слідчого він змушений був визнати, що перебував у контрреволюційній українсько-націоналістичній групі М. Бойчука. Як наслідок – 26 квітня 1938 р. було оголошено вирок – розстріл з конфіскацією майна, а вже 10 червня цього ж року нещадний вирок був приведений в дію [Сидоренко А. Поверення з забуття. Життєвий шлях мистецтвознавця Костянтина Сліпко-Москальціва (1901–1938) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis\\_64.exe](http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe). – С. 262].

---

**ДОДАТОК А.**  
**АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ**



Рис. 1.1. Д. Гордеев  
«О наглядном преподавании истории искусства» (1915)



Рис.2 1. Кирпичников Олександр Іванович (1845-1903)  
(Світлина з інтернет-ресурсу)



Рис. 2.2. Шміт Федір Іванович (1877–1937)  
Константинополь. 1901 р. (інтернет-ресурс)



Рис. 2.3. Ф. Шміт (інтернет-ресурс)

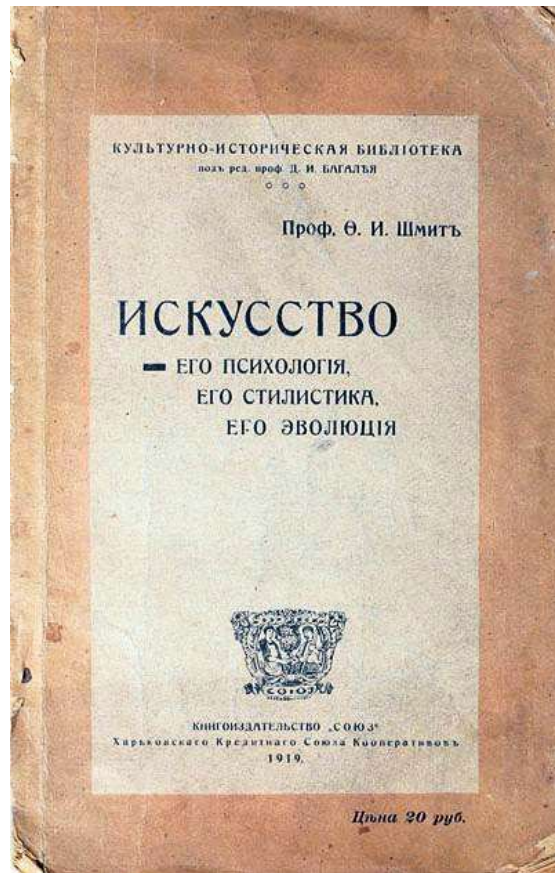


Рис. 2.4. Ф. Шміт.  
«Искусство - его психология,  
его стилистика, его эволюция» (1919)

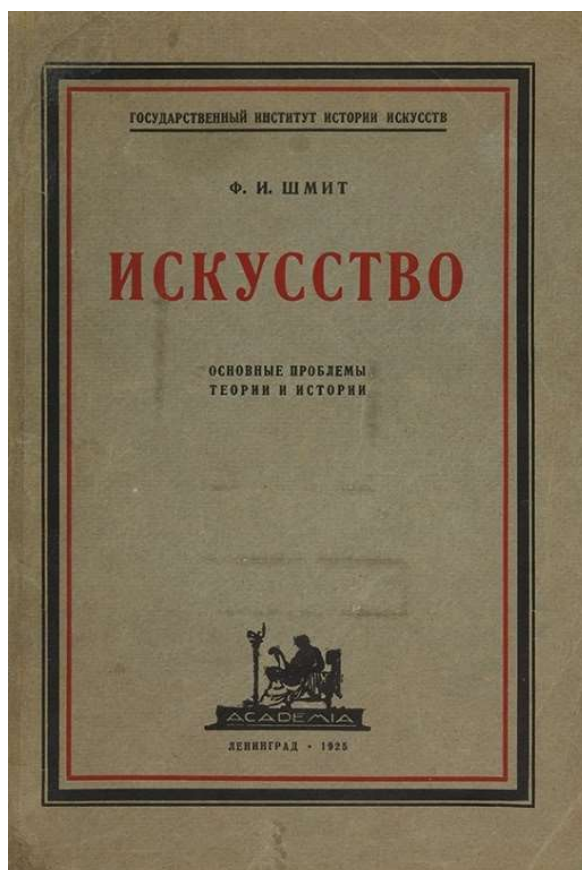


Рис. 2.5. Ф. Шміт. «Искусство» (1928)

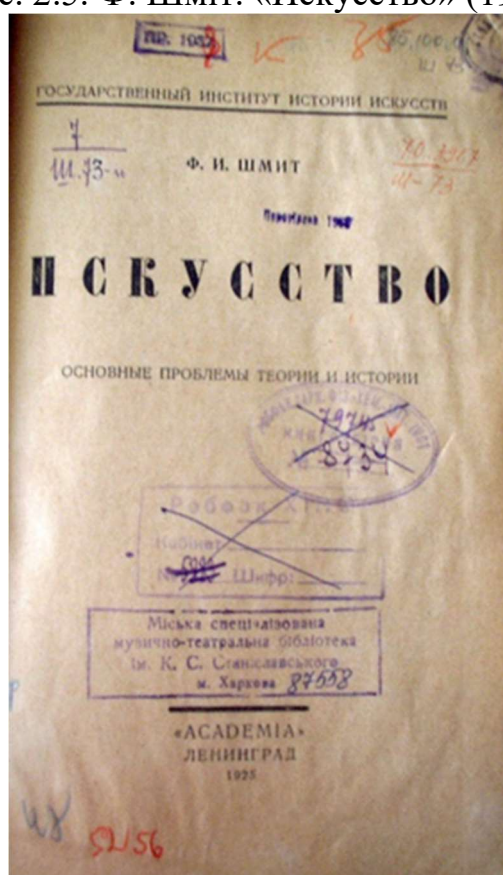


Рис. 2.6. Ф. Шміт.  
Титульний лист книги «Искусство» (1928)



Рис. 2.7 Збірник «Мистецтвознавство» (1928–1929)



Рис. 3.1. Редін Єгор Кузьмич (1863–1908)  
(інтернет-ресурс)

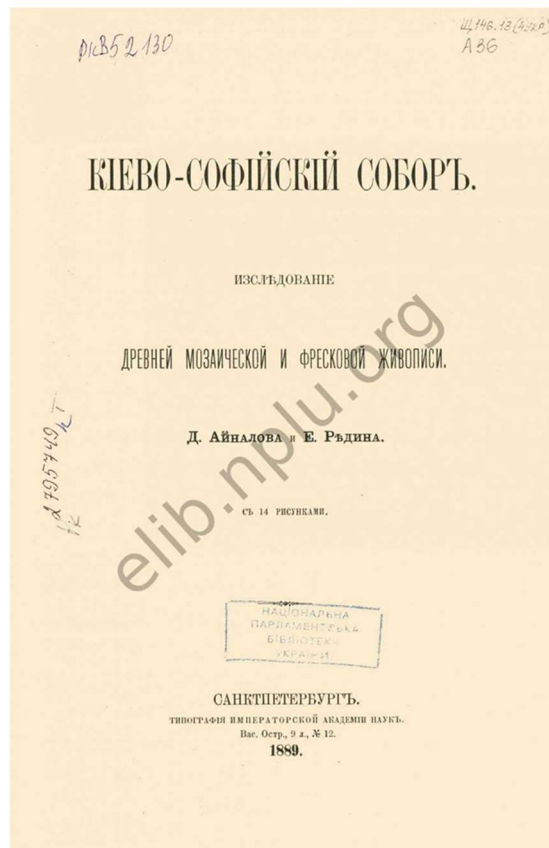


Рис. 3.2. Д. Айналов, Є. Рєдін.  
«Киево-Софийский собор» (1889)



Рис. 3.3. Є. Рєдін.  
«Древние памятники искусства Киева» (1899)





Рис. 3.4. Є. Рєдін.  
Икона «Недреманное око» (1901)

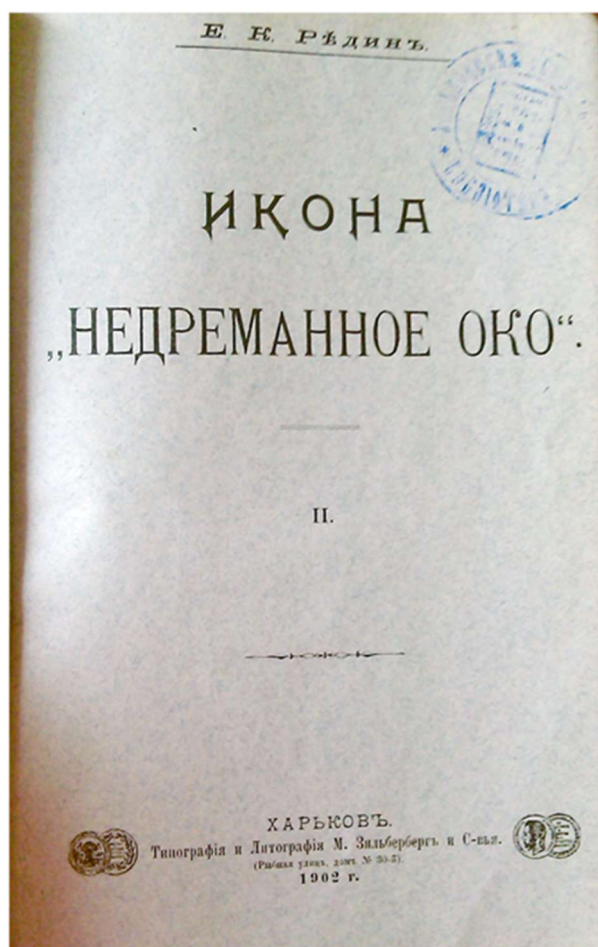


Рис. 3.5. С. Рєдін.  
Икона «Недреманное око» (1902)

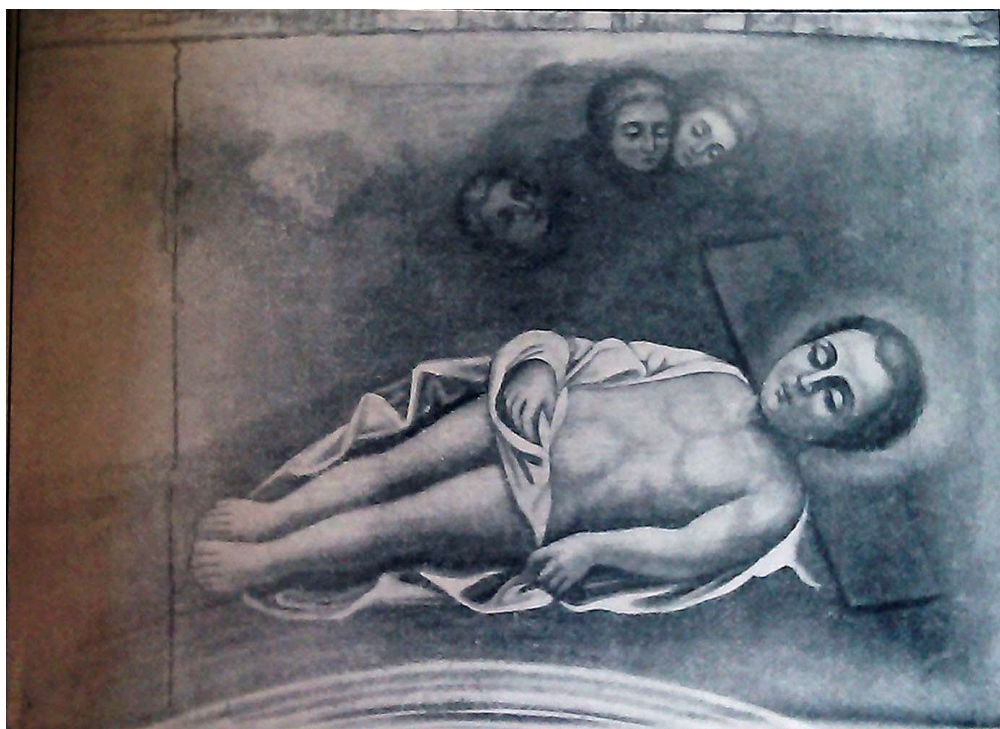


Рис. 3.6. Ілюстрація з книги С. Рєдіна  
«Икона «Недреманное око» (1901)

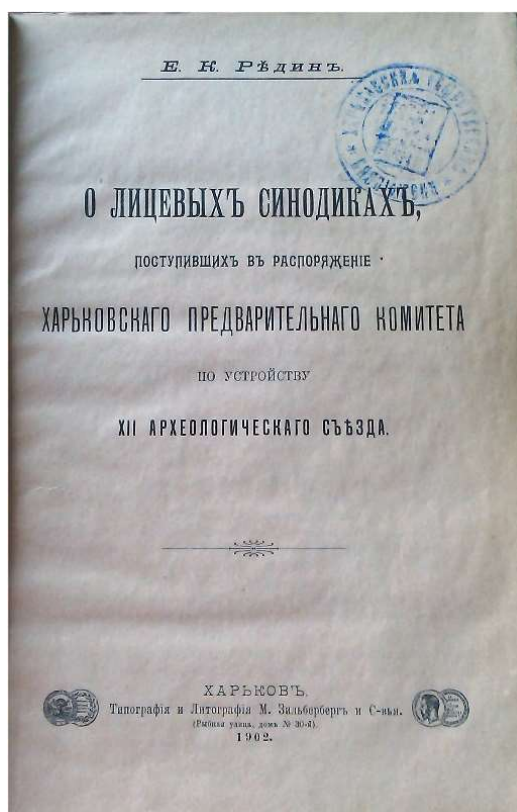


Рис. 3.7. Є. Редін. «О лицевых синодиках, поступивших в распоряжение Харьковского предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда» (1902)



Рис. 3.8. Є. Редін. Ілюстрації з публікації «О лицевых синодиках, поступивших в распоряжение Харьковского предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда» (1902)



Рис. 3.9. Є. Редін. «Церкви города Харькова» (1905)

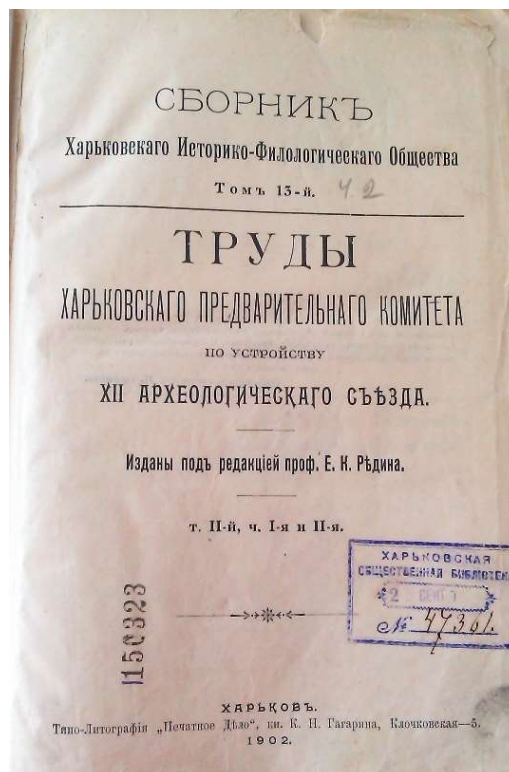


Рис. 3.10. Титульна сторінка збірника «Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XI Археологического съезда» під ред. Є. Редина (1902)



Рис. 3.11. Ф. Шміт.  
«Искусство древней Руси Украины» (1919)

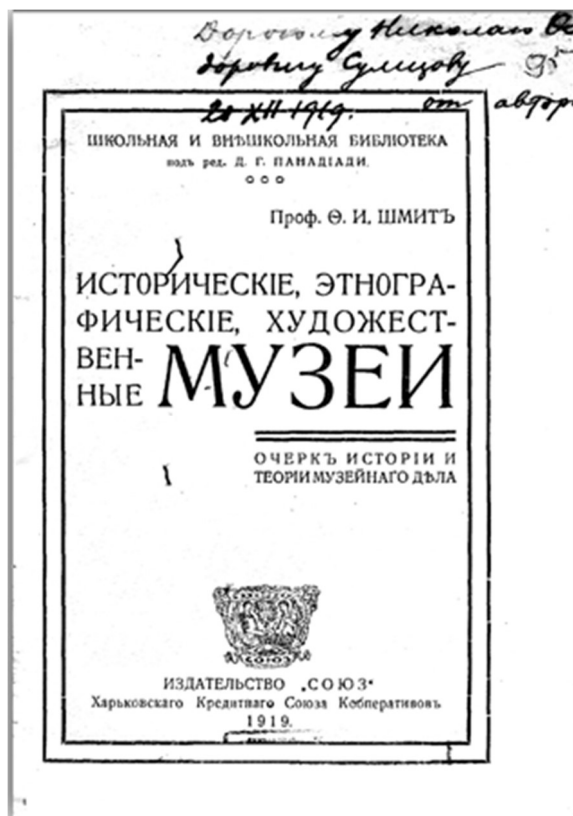


Рис. 3.12. Ф. Шміт. «Исторические, этнографические, художественные музеи» (1919)

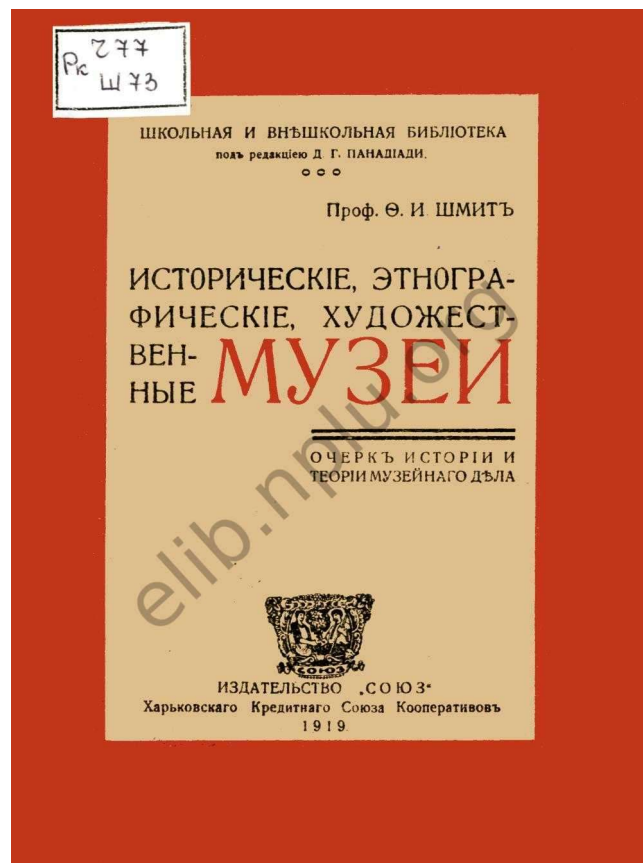


Рис. 3.13. Ф. Шміт. «Исторические, этнографические, художественные музеи» (1919)



Рис. 3.14. Сумцов Микола Федорович (1854–1922)  
(інтернет-ресурс)

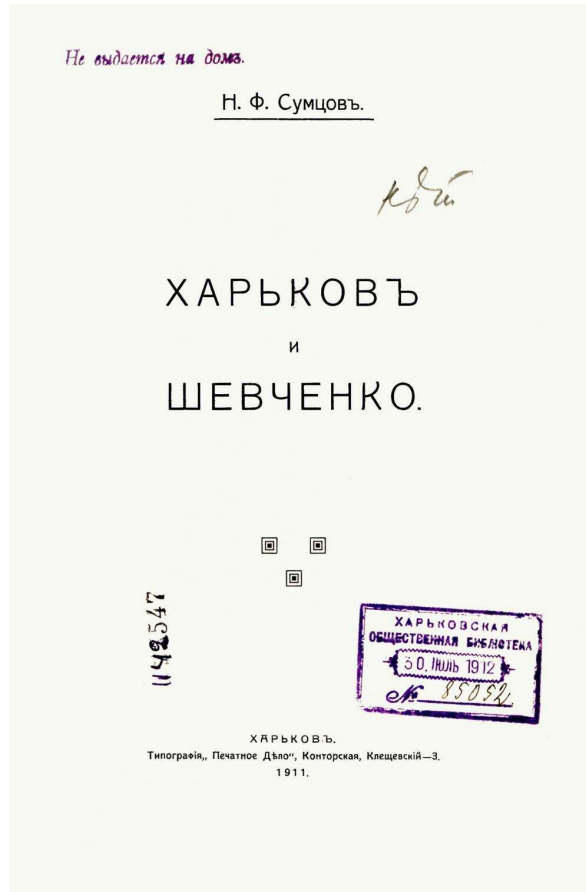


Рис. 3.15. М. Сумцов. «Харьков и Шевченко» (1911)



Рис. 3.16. М. Сумцов. «Харьков и Шевченко» (1911)

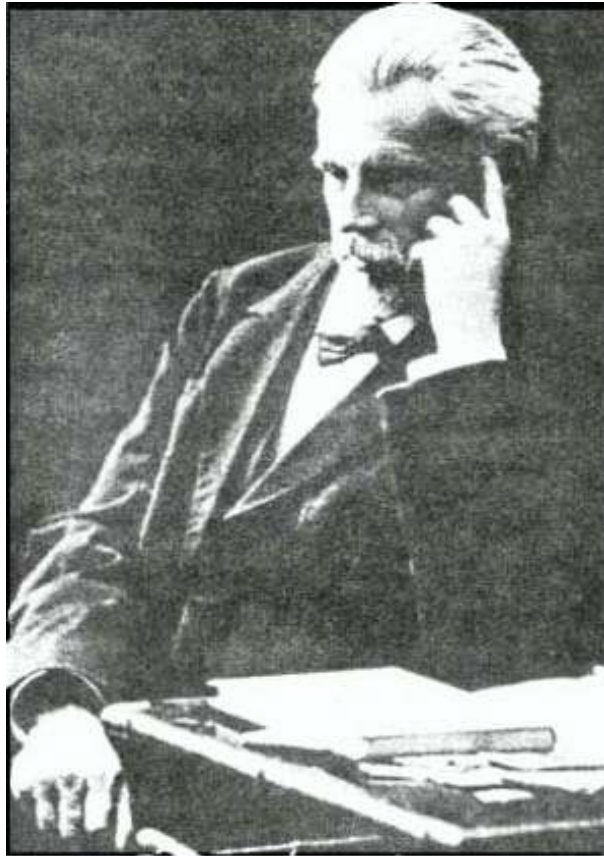


Рис. 3.17. М. Сумцов. Світлина з публікації І. Шишова  
«Видатний український народознавець»



Рис. 3.18. М. Сумцов. «Слобожане» (1918)



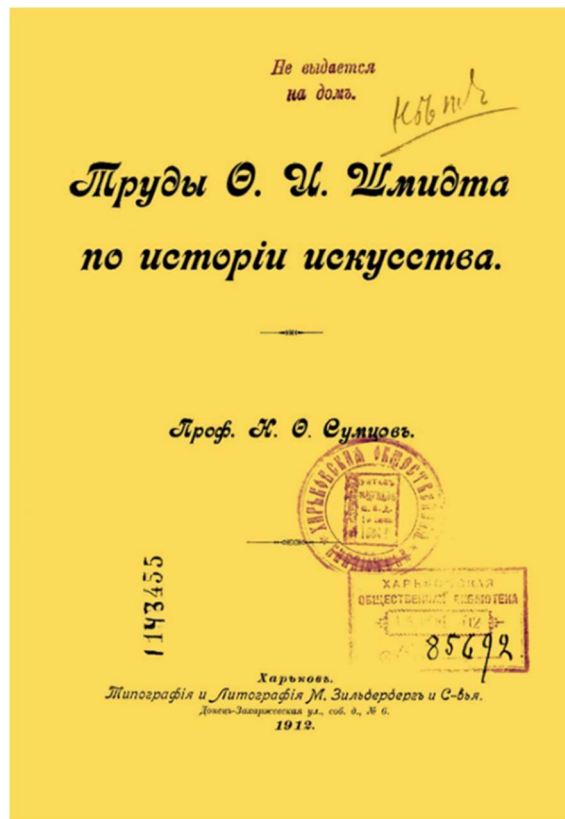


Рис. 3.19. М. Сумцов.  
«Труды Ф. Шмита по истории искусства» (1912)



Рис. 3.20. Білецький Олександр Іванович (1884–1961).  
Фото 1909 р. (інтернет-ресурс)



Рис. 3.21. Петро Фомін (1966-1938)



Рис. 3.22. П. Фомін. Ілюстрація з книги  
«Церковные древности Харьковского края» (1916)



Рис. 3.23. П. Фомін. Ілюстрація з книги  
«Церковные древности Харьковского края» (1916)



Рис. 4.1. Гордеев Дмитро Петрович (1889-1968)  
(з архіву ЦДАМЛІМ. Ф. 208. Оп. 2. Спр. 270. 1933-66)



Рис. 4.2. Д. Гордєєв  
Начерк Є. Агафонова  
(З книги Л. Савицької «На пути обновления:  
искусство Украины в 1890-1910-е годы»)



Рис. 4.3. Д. Гордєєв  
(з архіву ЦДАМЛІМ. Ф. 208. Оп. 2. Спр. 270. 1933-66)



Рис. 4.4. Д. Гордеев  
«Материалы для художественной летописи г. Харькова» (1914)



Рис. 4.5. Д. Гордеев  
(з архіву ЦДАМЛІМ. Ф. 208. Оп. 2. Спр. 270. 1933-66)



Рис. 4.6. Плакат Д. Гордеева, створений у засланні (Бамтаб) (з архіву ЦДАМЛІМ. Ф. 208. Оп. 2. Спр. 18. 1934-36)



Рис. 4.7. Плакат Д. Гордеева, створений у засланні (Бамтаб) (з архіву ЦДАМЛІМ. Ф. 208. Оп. 2. Спр. 18. 1934-36)

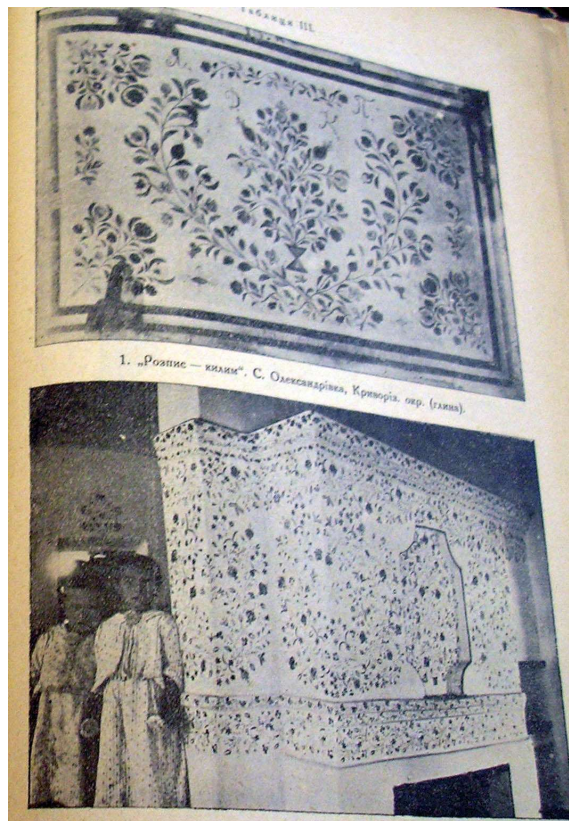


Рис. 4.8. Є. Берченко. Ілюстрація з книги  
«Про настінні розписи українських  
хат на Катеринославщині» (1927)

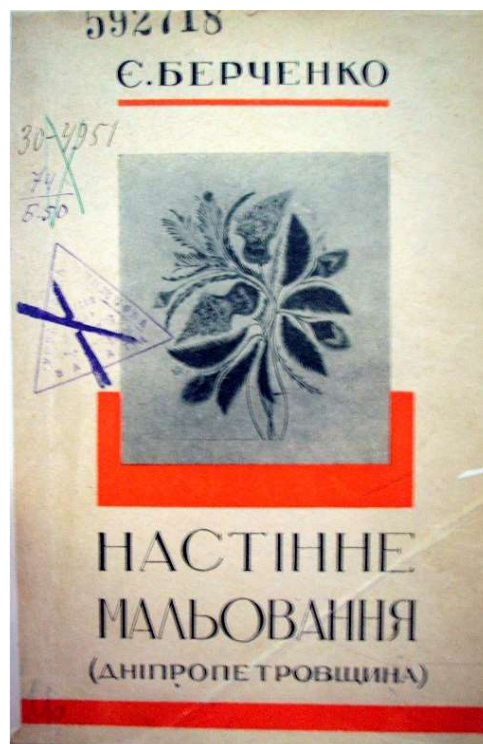


Рис. 4.9. Є. Берченко. «Настінне малювання  
(Дніпропетровщина)» (1930)



Рис. 4.10. Є. Берченко. Ілюстрація з книги «Настінне малювання» (Дніпропетровщина) (1930)



Рис. 4.11. Є. Берченко. Ілюстрація з книги «Настінне малювання (Дніпропетровщина)» (1930)



Рис. 4.12. Є. Берченко. Ілюстрація з книги «Настінне малювання (Дніпропетровщина)» (1930)





Рис. 4.13. Берладіна Оксана Якимівна (1894–1960)



Рис. 4.14. Нікольська Олена Олександрівна (1892-1943)  
З. Серебрякова. Портрет О. Нікольської (1920)

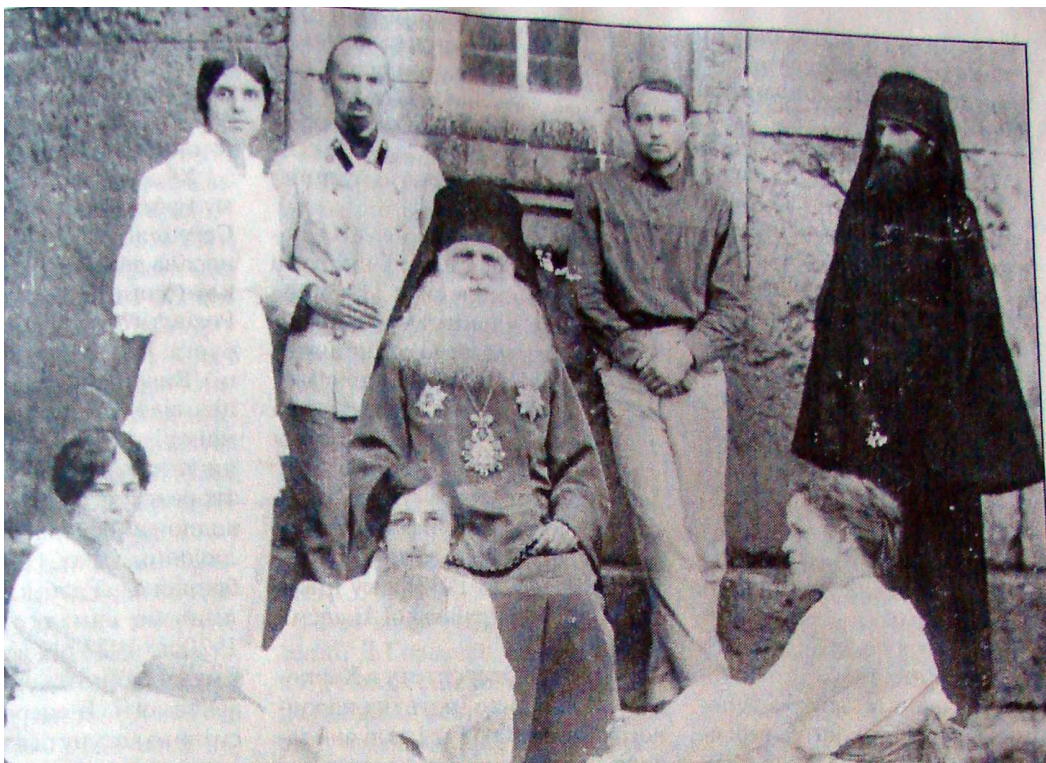


Рис. 4.15. О. Нікольська  
 Під час однієї з експедицій на Закавказзя  
 Зліва стоять: О. Нікольська та Б. Руднев. 1910-ті рр.  
 (Світлина з публікації С. Побожія  
 «Олена Нікольська. Портрет на тлі тоталітарної доби»)



Рис. 4.16. Ф. Шміт серед співробітників та учнів у Харківському художньо-історичному музеї. Праворуч від нього – О. Нікольська. 1916 р.  
 (Світлина з публікації С. Побожія  
 «Олена Нікольська. Портрет на тлі тоталітарної доби»)



Рис. 4.17. На світлині: Ф. Шміт (у центрі), С. Таранушенко (праворуч), за ними стоїть О. Нікольська. Харків. 1921 р. (З публікації С. Побожія «Жупани» справа № 1029 про процес над харківськими мистецтвознавцями»)



Рис. 4.18. Таранушенко Стефан Андрійович (1889–1976)  
С. Таранушенко вдома. 1928 р.  
(з видання О. Савчука «Павло Жолтовський.  
Вибрані праці (в трьох томах)»)



Рис. 4.19. Довідка від 18 лютого 1930 р. на бланку Музею українського мистецтва про те, що С. Таранушенко є директором цього закладу. Підпис П. Жолтовського. (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)



Рис. 4.20. С. Таранушенко. «Старі хати Харькова» (1922)

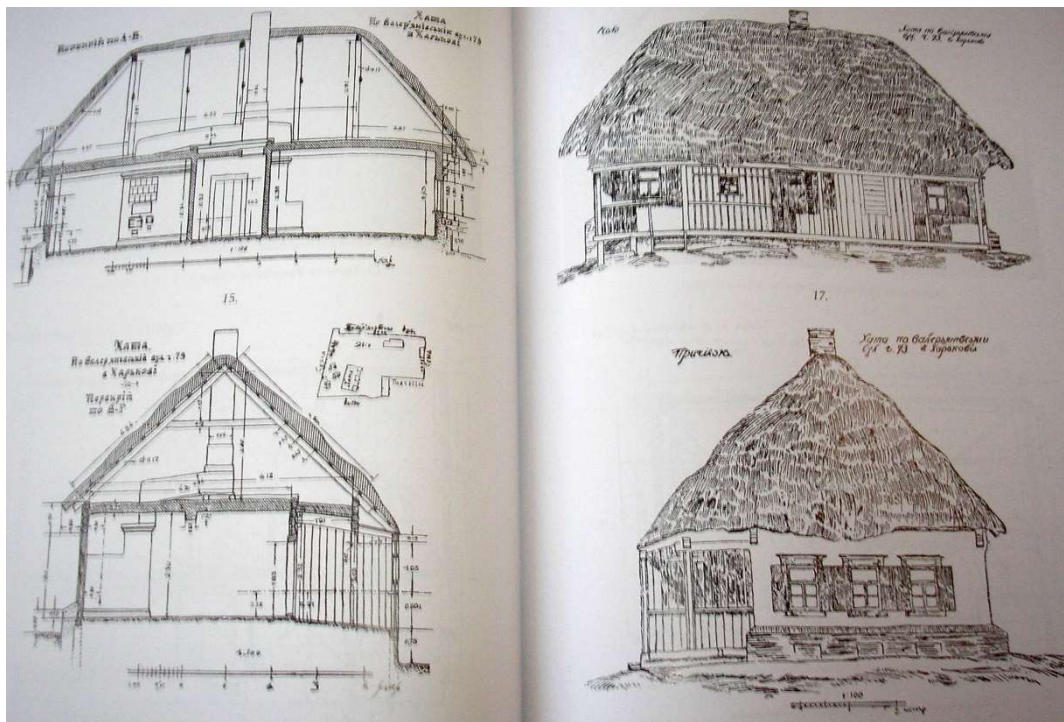


Рис. 4.21. С. Таранушенко.  
Ілюстрація з книги «Старі хати Харькова» (1922)

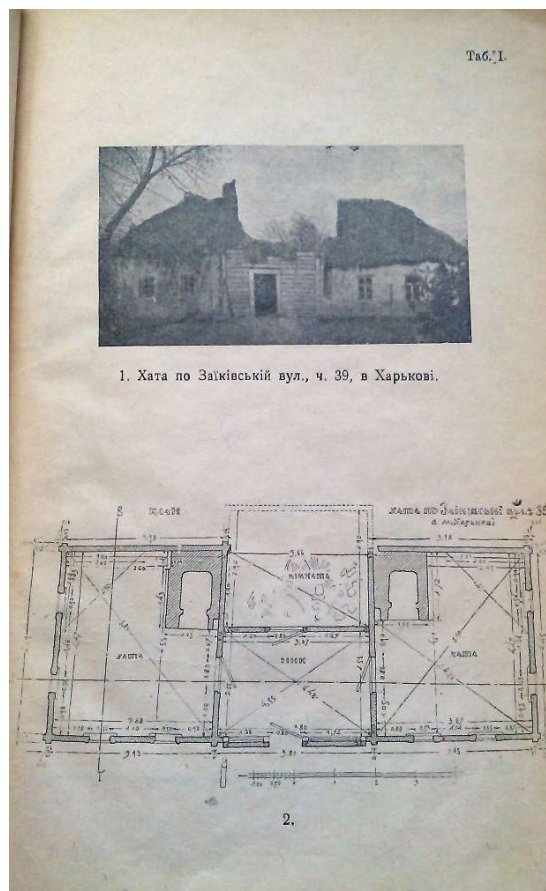


Рис. 4.22. С. Таранушенко. Ілюстрація та план  
з книги «Старі хати Харькова» (1922)

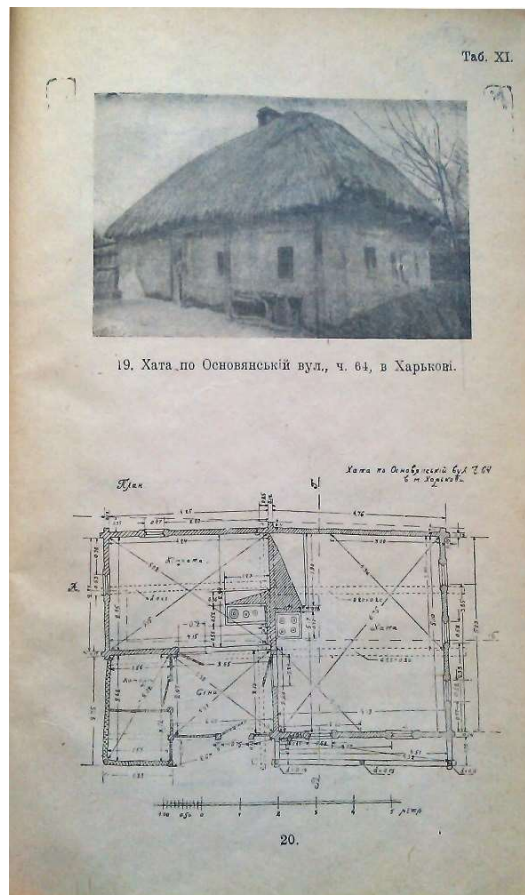


Рис. 4.23. С. Таранушенко. Ілюстрація та план з книги «Старі хати Харькова» (1922)



Рис. 4.24. С. Таранушенко. «Мистецтво Слобожанщини XVII – XVIII ст.» (1928)

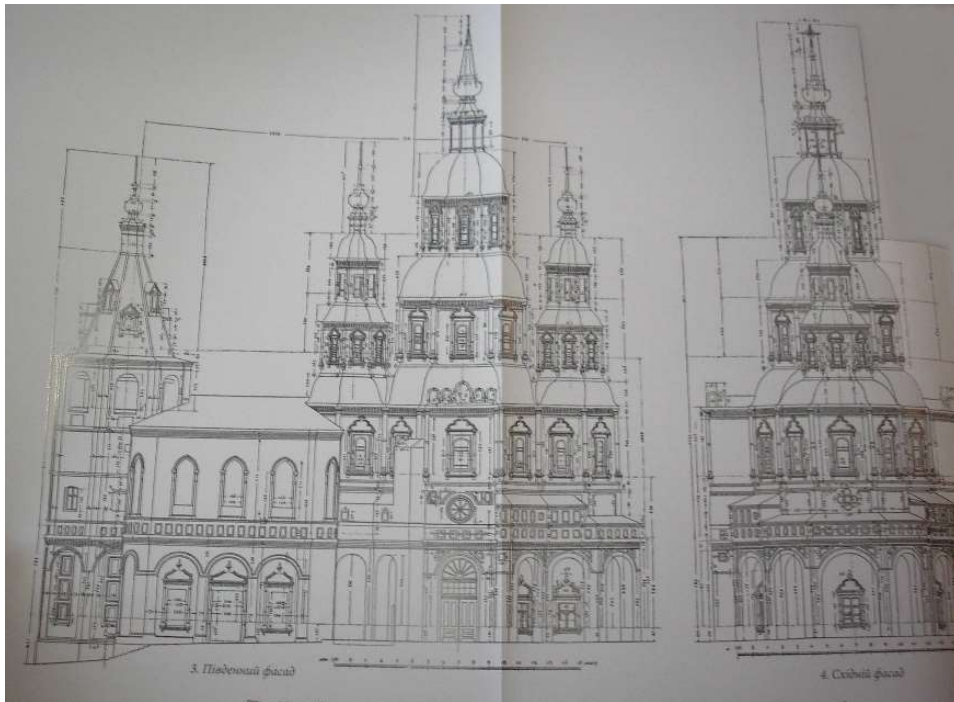


Рис. 4.25. С. Таранушенко.  
Креслення з книги «Покровський собор в Харкові» (1923)

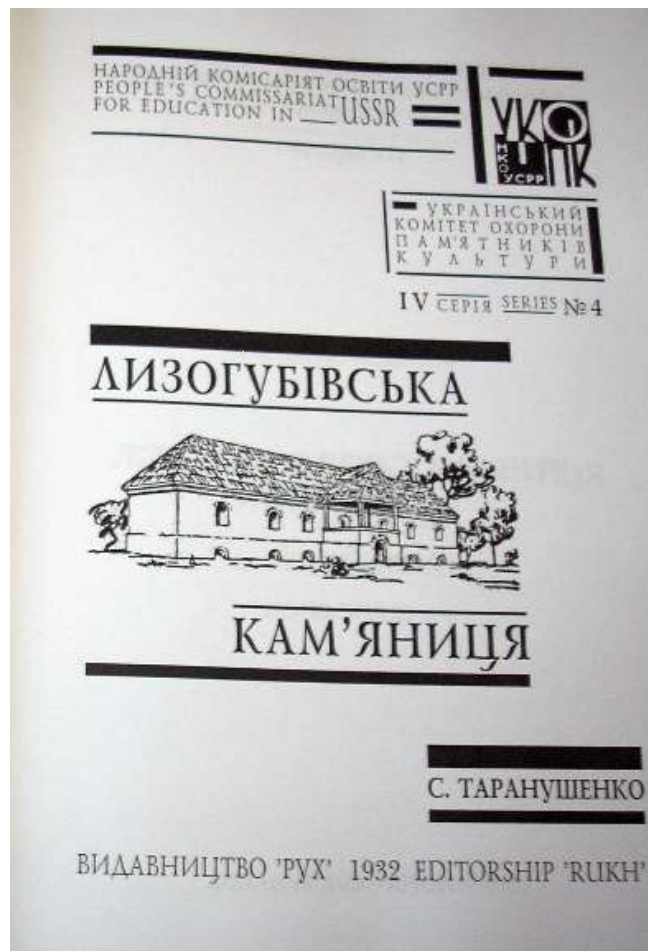


Рис. 4.26. С. Таранушенко.  
«Лизогубівська кам'яниця у м. Седневі» (1932)



Рис. 4.27. С. Таранушенко та Д. Яворницький. 1928р.  
З фотоальбому С. Таранушенка  
«Пам'ятки архітектури Катеринославської губернії» (2012)



Рис. 5.1. Жолтовський Павло Миколайович (1904-1986)  
Світлина 1928 р.  
(з видання О. Савчука «Павло Жолтовський.  
Вибрані праці (в трьох томах)»)





Рис. 5.2. П. Жолтовський у фондах Харківського Музею українського мистецтва (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)

ДОДАТОК I.  
КЛОПОТАННЯ ПРО ЗАТВЕРДЖЕННЯ  
П. М. ЖОЛТОВСЬКОГО НА ПОСАДУ  
НАУКОВОГО СПІВРОБІТНИКА

С. А. Таранушенко до Упрнауки  
[1928. — Харків].

Клопотання про затвердження  
П. М. Жолтовського на посаду  
наукового співробітника

До Упрнауки

Співробітник Музею Українського Мистецтва П. М. Жолтовський на протязі трьох років праці в названому Музеї виявив свою відданість музейній роботі і перевів велику організаційно-технічну працю в галузі інвентаризації та наукової каталогізації музейних матеріалів. В «польовій» роботі він набув досвід в галузі обшарів, архітектурних пам'яток, дослідження та збирання пам'яток народного мистецтва. Зокрема остання його подорож на Полісся дала великий альбом в 200 фотографій й найрізноманітніших пам'яток народного мистецтва досліджених на території Чернігівського, Київського, Волинського Полісся. Його звіт про цю подорож подає матерія великої наукової ваги. Оскільки він вміє розбиратися в пам'ятках свідчить здобута і доставлена ним в Музей ікона 16 стол., що їх по нашим музеям нараховуємо одиниці.

Свою підготовку до наукового опрацювання музейного матеріялу він виявив у виготовлених до друку працях: «Українські воти, як пам'ятки української народної металопластики» та «Народне мистецтво в Поліссі»

На підставі цього я, як керівник його роботою, прошу Упрнауку Жолтовського Павла Миколайовича затвердити науковим співробітником Музею Українського Мистецтва.

Директор Музею, проф. Таранушенко

Додаток: Звіт Жолтовського за працю  
в М[узеї] У[країнського] М[истецтва] з 1926 по 1928 р.

ІР НБУВ. — Ф. 278. —  
№ 1369. — Арк. 1. Машинопис. копія.

Клопотання про затвердження П. М. Жолтовського... • 485

Рис. 5.3. Клопотання про затвердження П. Жолтовського на посаду наукового співробітника. 1928 р.



Рис. 5.4. П. Жолтовський. Титульна сторінка публікації  
«Звіт за відрядження на Чернігівщину  
30 червня – 8 вересня 1930 р.»  
(книга перевидана у 2012 р.)

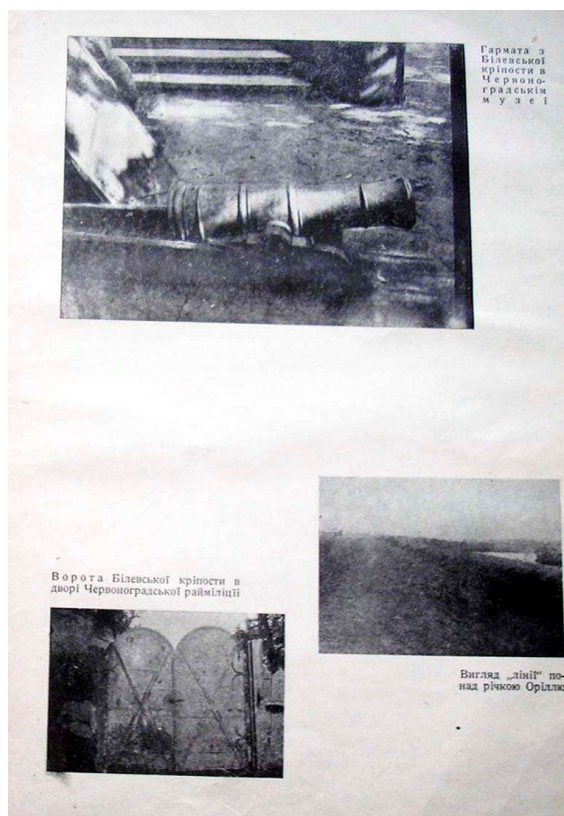


Рис. 5.5. П. Жолтовський. Сторінка з публікації  
«Українська лінія» (1930)



Рис. 5.6. Виставка привезених П. Жолтовським творів П. Мартиновича (1930 р.).

Зліва направо: В. Войцехівський, П. Жолтовський, О. Чудновська, П. Мартинович, Д. Чукин, С. Таранушенко (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)

ДОДАТОК IV.  
ДОКУМЕНТИ КРИМІНАЛЬНОЇ СПРАВИ  
П. М. ЖОЛТОВСЬКОГО

4.1. Протокол особистого обшуку П. М. Жолтовського

<p style="text-align: center;"><b>Зак. и Груз. ГПУ—комендатура.</b></p> <p style="text-align: center;"><b>ПРОТОКОЛ</b></p> <p>Личного обыска арест. <i>Павел Никол. Жолтовский</i></p> <p>при обыске обнаружены и отобраны след. документы:</p> <p><i>два руб. деньги, один руб. марка на десять коп., две марки на десять коп., малая фото, льгот. тариф № 116383, № 318550, два письма, удостоверение № 72, и № 74, девять записок, членский квиток № 48727, член билет № 223246, удостоверение № 2030, одно лезвие бритвы, один дневник, тридцать один лист письменной бумаги, один конверт, три открытки, бланк извещения, экскурсионная карта Кавказа, карта ж.-д. дорог, карта минеральных вод.</i></p> <p>Личный обыск арестов. производил и указанные выше документы отобрал.</p> <p>Дежурный Комендант <i>Буринский</i></p> <p>Подпись арестованного <i>Жолтовский</i></p> <p><i>20/11</i> 1933 г.</p>	<p>Зак. и Груз. ГПУ—комендатура</p> <p style="text-align: center;">ПРОТОКОЛ</p> <p>Личного обыска арест. [ованного] Жолтовский Павел Никол.</p> <p>при обыске обнаружены и отобраны след. документы:</p> <p>сто рублей денег, стол. нож, две марки на десять коп., маленькая фото; льгот. тариф № 116383, № 318550, два письма, удостоверение № 72, и № 74, девять записок, членский квиток № 48727, член билет № 223246, удостоверение № 2030, одно лезвие бритвы, один дневник, тридцать один лист письменной бумаги, один конверт, три открытки, бланк извещения, экскурсионная карта Кавказа, карта ж.-д. дорог, карта минеральных вод.</p> <p>Личный обыск арестов. производил и указанные выше документы отобрал</p> <p>Дежурный комендант [подпись].</p> <p>Подпись арестованного [подпись П. М. Жолтовского]</p> <p>20. XI. 1933 г.</p> <p>Держ. архив Харк. обл. Ф. № Р6452, № 3. Справа № 656. — Арх. 241.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Документи кримінальної справи П. М. Жолтовського • 493

Рис. 5.7. Протокол особистого обшуку П. Жолтовського. 1933 р.

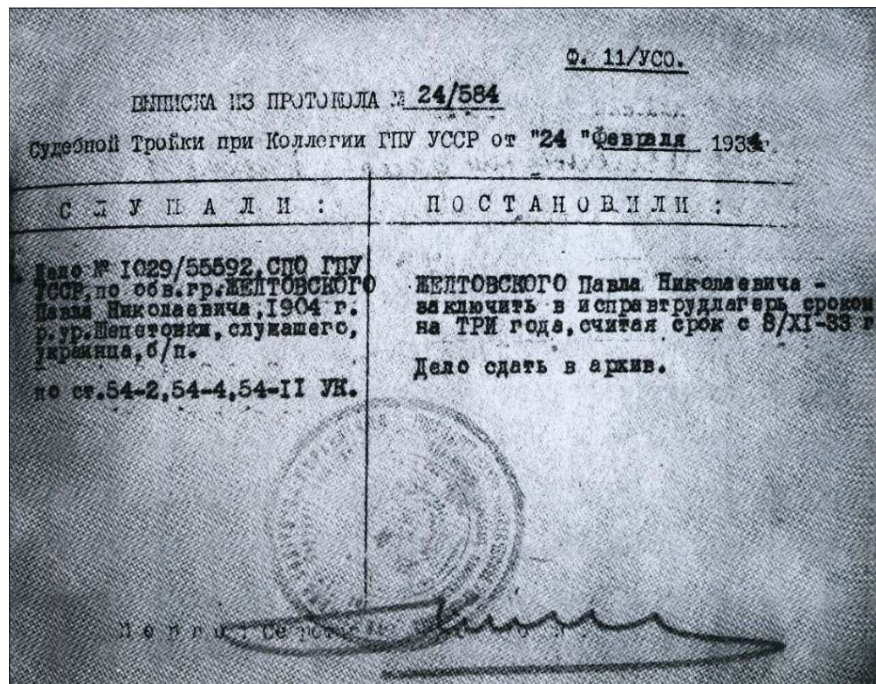


Рис. 5.8. Виписка з протоколу про винесення вироку П. Жолтовському. З протоколу Судової Трійки Колегії ОДПУ УСРР від 24. 01. 1934 р. про покарання П. Жолтовського. ДАХО. - Ф. № Р6452, № 3. - Справа № 656. - Арк. 54



Рис. 5.9. П. Жолтовський в період заслання. 1934 р. (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)



Рис. 5.10. П. Жолтовський. Кенімех. 1938 р.  
(з видання О. Савчука «Павло Жолтовський.  
Вибрані праці (в трьох томах)»)



Рис. 5.11. П. Жолтовський з майбутньою першою дружиною Г. Барабашовою (за  
батьком - Солнцевою). Урал. Світлина 11. 09. 1945 р.  
(з видання О. Савчука «Павло Жолтовський.  
Вибрані праці (в трьох томах)»)

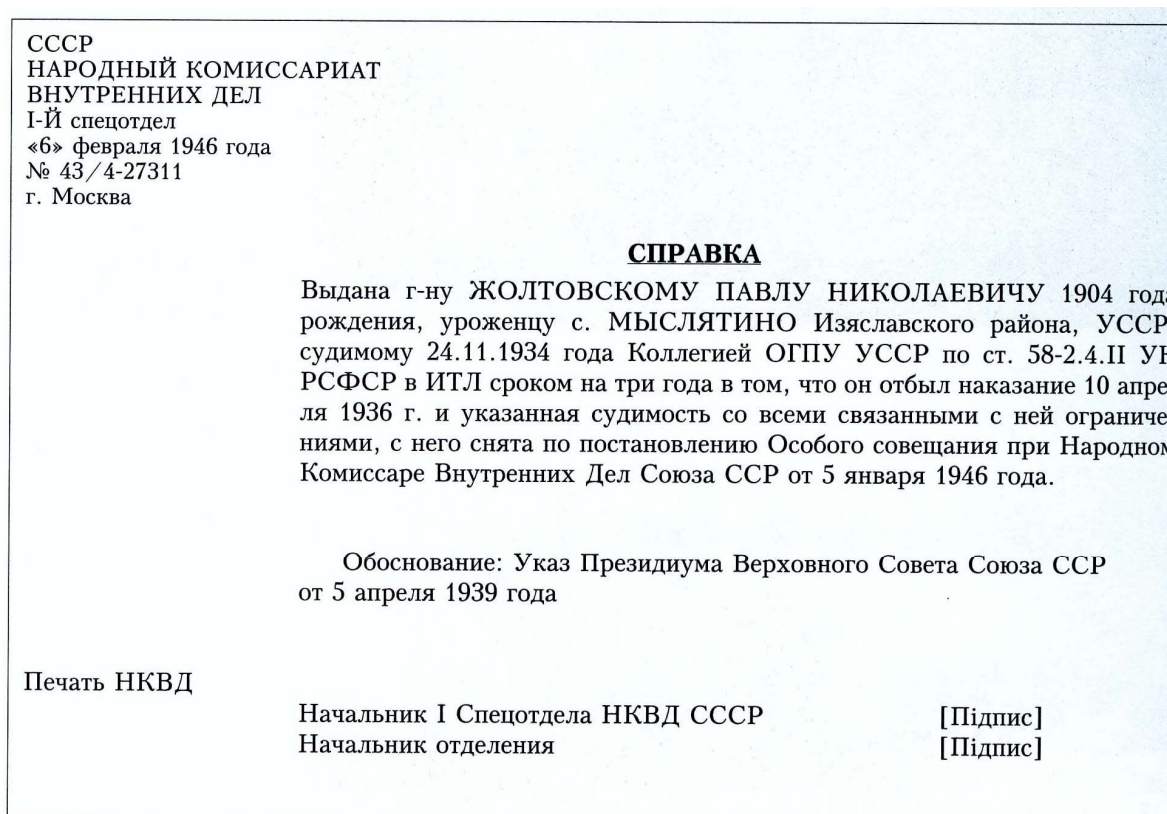


Рис. 5.12. Довідка про зняття судимості П. Жолтовського (копія, 1946 р.)  
З сімейного архіву М. П. Жолтовського

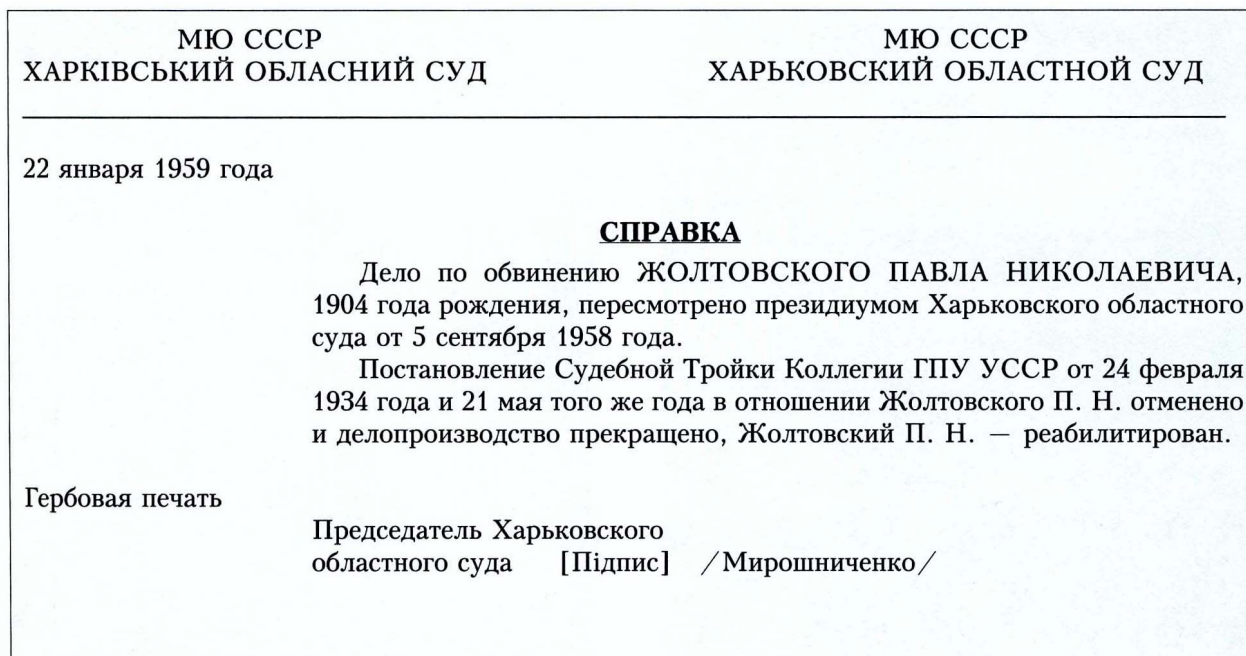


Рис. 5.13. Довідка з персональної реабілітації  
П. Жолтовського (копія, 1959 р.)  
З сімейного архіву М. П. Жолтовського

Постепенність, яка є твердою основою ведення  
 своїх до сьомидесятилітньої Вашого жи-  
 ття торжественної піраміди.  
 Воздаючи за оное мно-  
 готітє, уповаємо, що наступного життя  
 обсервацію во благоустроєном благорас-  
 положеніи продовжите, яко нає життя  
 герівінові у вік патріаршіи интроду-  
 цованому  
 Неможе бо тілесная морталитетность  
 мѣдицею ушкобѣжающая и оштѣлюю-  
 щая не может бо фортецу духовную,  
 прѣмногого труда життя Вашего у фунда-  
 ванную стлѣбровать, сила бо сія нах-  
 ними славно триумфует.  
 Наученіє Ваше якоже зерно многопрозябше  
 не єдиного от многумудрствующих а сплюде  
 от славаших пандичастов и високоосвіоных  
 докторов просвітило. Оніи бо от щѣдрот  
 Ваших благонаполнивших термаліи тракта-  
 менти всеусердно сочинили.  
 Щуплим бо сим реєстром, добродѣйств  
 и цнот Ваших не держати обраховати,  
 тільки про найбільшіи з них хочу мѣсти  
 своим набабати.  
 Ви бо березнянскія, новомлинскія, артемов-  
 ская, палубинскія церков и многих иних прѣдѣ-  
 лних структур помислом и трацею прѣславных  
 прѣдков наших еренковичев, многоотисейтель  
 еств и мѣрятьель.  
 Не мѣсто бо все, творейи Ваш вѣдѣючи,  
 що не в малых життя Вашего шурпаціях,  
 спордах и чапастях, дивное и прѣмногое  
 перло сокровища нашего сохранили и славу  
 его у низи своей, да бужетей шлях бо  
 траси Друкарской од всяких сцилов и  
 Харитков незаставрении, вознеси и  
 розширили и у вічног лѣбям потогреним  
 пѣснороваціи и наученіи полишили.  
 Прочи друки и скриптуры многоцітнїи  
 згадуочи и шакуючи, многи літа і здо-  
 рвїа добродѣ Сам зичуро

Себѣи Вашой щирїи шакователь  
 бившии Сам ученїи и протоколистѣ а  
 инни жителї Леополитанскїи  
 Павло Федотовскїи рукою  
 власною

Рис. 5.14. Автограф вітального листа П. Жолтовського до С. Таранушенка  
 від 8 грудня 1969 р. ІР НБУВ. — ф. 278. - № 2989. - Арк.13-13 зв.



Рис. 5.15. Зубар Михайло Іванович (1907-1992)  
Світлина з інтернет-ресурсу

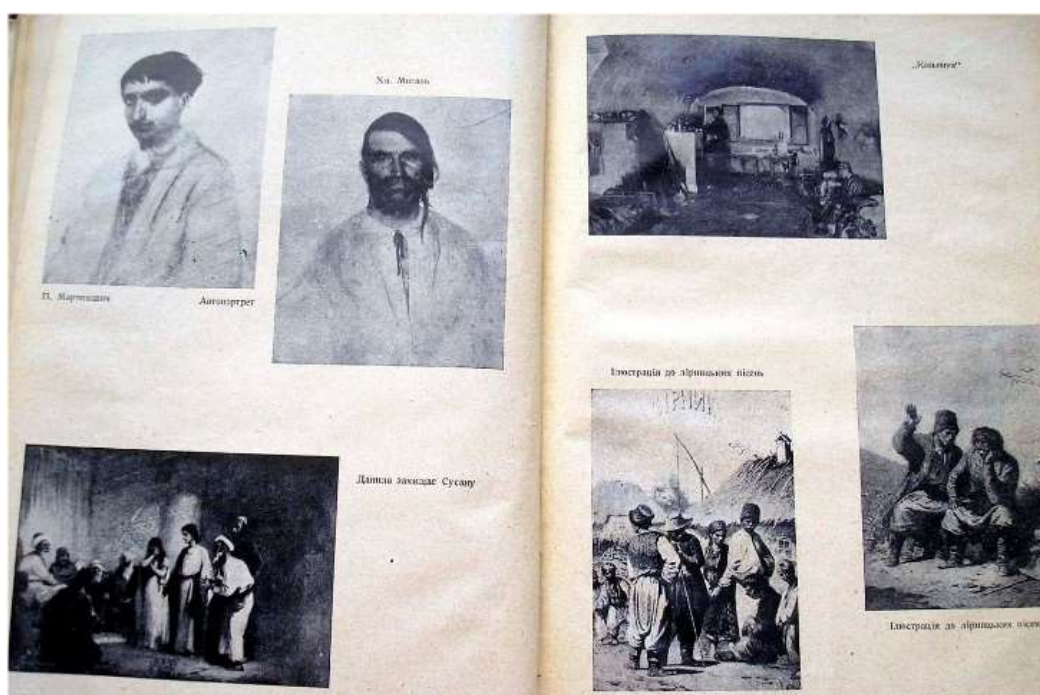


Рис. 5.16. Сторінки з книги М. Зубаря «П. Мартинович  
(до виставки його творів в Музеї українського мистецтва)» (1930)





Рис. 5.17. М. Зубар. Василь Касіян (1946)  
(Електронна бібліотека України)

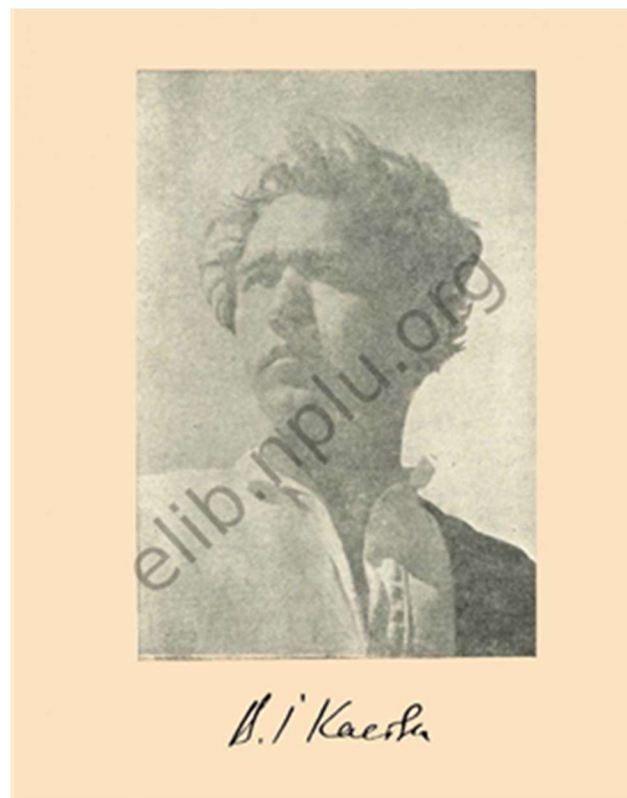


Рис. 5.18. М. Зубар. Василь Касіян (1946)  
(Електронна бібліотека України)



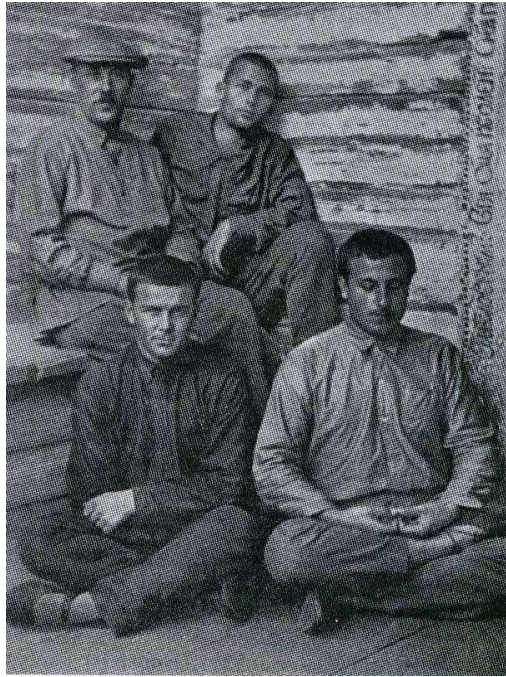


Рис. 5.21. Під час обмірів Вознесенської церкви у м. Березна на Чернігівщині. Світлина 1928 р. Зліва направо: вгорі - С. Таранушенко, Д. Чукин, внизу - Ф. Ковальчук, П. Жолтовський. (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)



Рис. 5.22. Д. Чукин (ліворуч) та П. Жолтовський. с. Пакуль на Чернігівщині. Світлина 1928 р. (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)

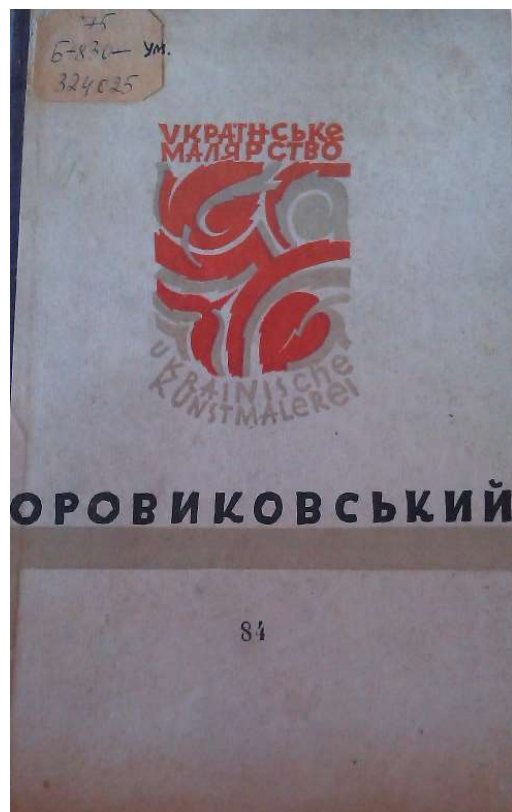


Рис. 5.23. Д. Чукин.  
«Володимир Боровиковський  
(Українське малярство)»  
(1931)

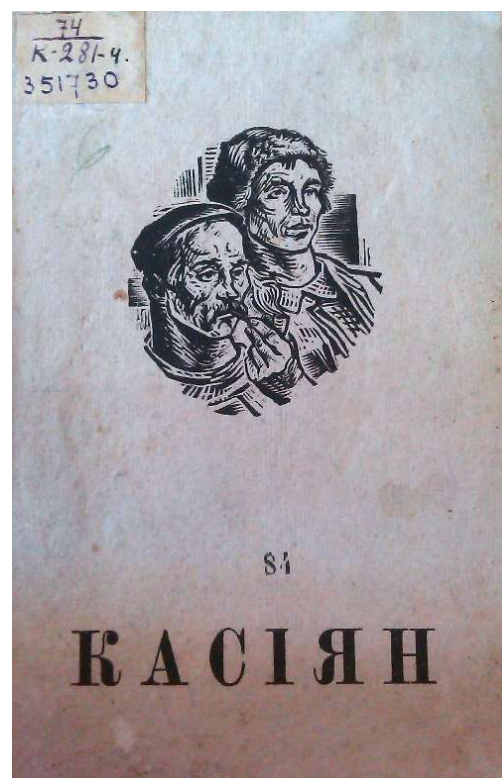


Рис. 5.24. Д. Чукин.  
«Василь Касіян» (1931)



Рис. 5.25. Підготовка виставки. Харків. 1930 р.  
Зліва направо стоять: Д. Чукин, П. Рудяков,  
О. Чудновська, П. Жолтовський, Тарасенко;  
сидять В. Войцехівський та невідома особа.  
(з видання О. Савчука «Павло Жолтовський.  
Вибрані праці (в трьох томах)»)

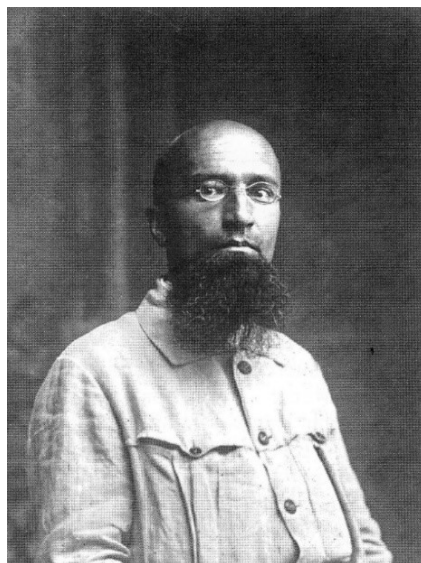


Рис. 5.26. Зуммер Всеволод Михайлович (1885-1970)  
Світлина 1920-х років.  
(Фотографія з публікації І. Майко  
«Товариш Ернста Всеволод Зуммер»)

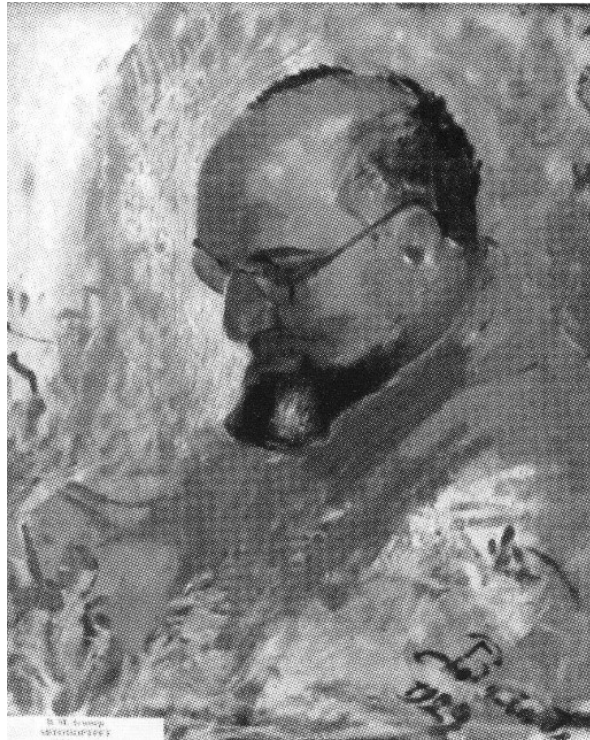


Рис. 5.27. В. Зуммер.  
Автопортрет. 1929 р.  
(Фотографія з публікації І. Майко  
«Товариш Ернста Всеволод Зуммер»)



Рис. 5.28. В. Зуммер під час перебування у Стамбулі (1929 р.)  
(З книги «Орієнтальне мистецтвознавство в Україні  
в 20-х–30-х рр. XX ст. В. М. Зуммер (1885-1970)



Рис. 5.29. В. Зуммер в останні роки життя  
(з книги «Орієнтальне мистецтвознавство  
в Україні в 20-30-х рр. ХХ ст.  
В. М. Зуммер (1885-1970)



Рис. 5.30. В. Зуммер (другий зліва) та С. Таранушенко  
(в другому ряду праворуч) разом  
з колегами. Світлина 1932 р.  
(з видання О. Савчука «Павло Жолтовський.  
Вибрані праці (в трьох томах)»)

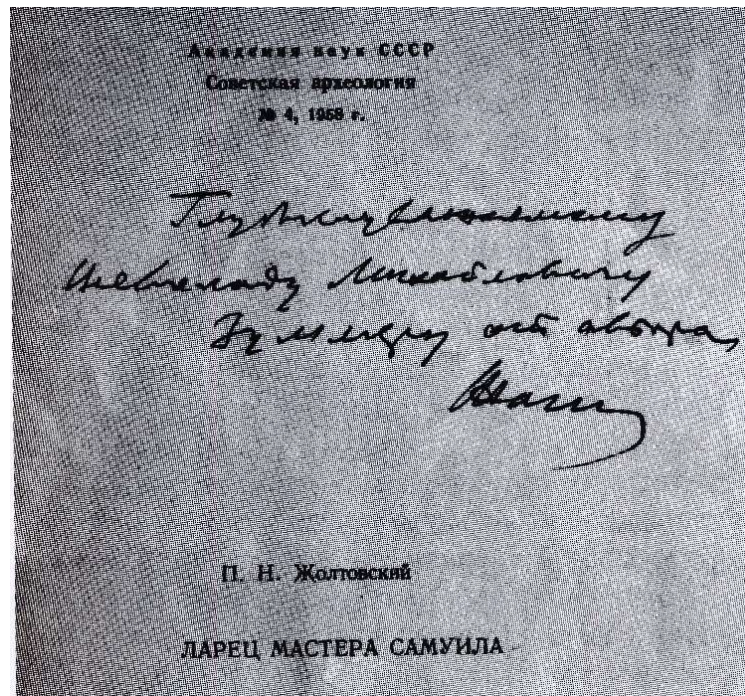


Рис. 5.31. Дарчий підпис В. Зумеру від П. Жолтовського: «Глубокоуважаемому Всеволоду Михайловичу Зумеру от автора. Жолтовський». (Архів С. Білоконя. Видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)



Рис. 5.32. К. Сліпко-Москальців. «Михайло Бойчук» (1930) (Електронна бібліотека «Україніка»)



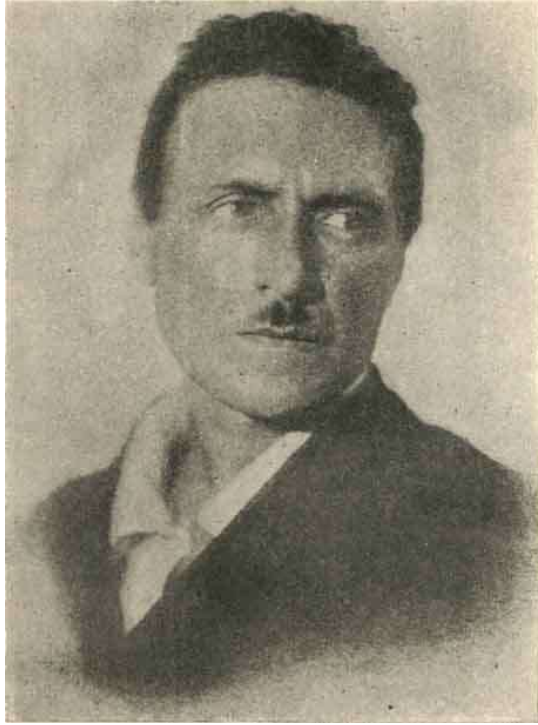


Рис. 5.33. Ілюстрація з книги К. Сліпко-Москальціва  
«Михайло Бойчук» (Електронна бібліотека Україніка)

---

**ДОДАТОК Б.****ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ**

- Рис. 1.1. Д. Гордєєв «О наглядном преподавании истории искусства» (1915)
- Рис.2 1. Кирпичников Александр Иванович (1845-1903) (Світлина з інтернет-ресурсу)
- Рис. 2.2. Шміт Федір Іванович (1877–1937) Константинополь. 1901 р. (інтернет-ресурс)
- Рис. 2.3. Ф. Шміт (інтернет-ресурс)
- Рис. 2.4. Ф. Шміт. «Искусство - его психология,его стилистика, его эволюция» (1919)
- Рис. 2.5. Ф. Шміт. «Искусство» (1928)
- Рис. 2.6. Ф. Шміт. Титульный лист книги «Искусство» (1928)
- Рис. 2.7 Збірник «Мистецтвознавство» (1928-1929)
- Рис. 3.1. Редін Єгор Кузьмич (1863–1908) (інтернет-ресурс)
- Рис. 3.2. Д. Айналов, Є. Редін. «Киево-Софийский собор» (1889)
- Рис. 3.3. Є. Редін. «Древние памятники искусства Киева» (1899)
- Рис. 3.4. Є. Редін. Икона «Недреманное око» (1901)
- Рис. 3.5. Є. Редін. Икона «Недреманное око» (1902)
- Рис. 3.6. Ілюстрація з книги Є. Редіна «Икона «Недреманное око» (1901)
- Рис. 3.7. Є. Редін. «О лицевых синодиках, поступивших в распоряжение Харьковского предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда» (1902)
- Рис. 3.8. Є. Редін. Ілюстрації з публікації «О лицевых синодиках, поступивших в распоряжение Харьковского предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда» (1902)
- Рис. 3.9. Є. Редін. «Церкви города Харькова» (1905)
- Рис. 3.10. Титульна сторінка збірника «Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XI Археологического съезда» під ред. Є. Редина (1902)
- Рис. 3.11. Ф. Шміт. «Искусство древней Руси Украины» (1919)

---

Рис. 3.12. Ф. Шміт. «Исторические, этнографические, художественные музеи» (1919)

Рис. 3.13. Ф. Шміт. «Исторические, этнографические, художественные музеи» (1919)

Рис. 3.14. Сумцов Микола Федорович (1854–1922) (інтернет-ресурс) Рис. 3.15. М. Сумцов. «Харьков и Шевченко» (1911)

Рис. 3.16. М. Сумцов. «Харьков и Шевченко» (1911)

Рис. 3.17. М. Сумцов. Світлина з публікації І. Шишова «Видатний український народознавець»

Рис. 3.18. М. Сумцов. «Слобожане» (1918)

Рис. 3.19. М. Сумцов. «Труды Ф. Шмита по истории искусства» (1912)

Рис. 3.20. Білецький Олександр Іванович (1884–1961). Фото 1909 р. (інтернет-ресурс)

Рис. 3.21. Петро Фомін (1866-1938)

Рис. 3.22. П. Фомін. Ілюстрація з книги «Церковные древности Харьковского края» (1916)

Рис. 3.23. П. Фомін. Ілюстрація з книги «Церковные древности Харьковского края» (1916)

Рис. 4.1. Гордеев Дмитро Петрович (1889-1968) (з архіву ЦДАМЛІМ. Ф. 208. Оп. 2. Спр. 270. 1933-66)

Рис. 4.2. Д. Гордеев Начерк Є. Агафонова (з книги Л. Савицької «На пути обновления: искусство Украины в 1890-1910-е годы»)

Рис. 4.3. Д. Гордеев (з архіву ЦДАМЛІМ. Ф. 208. Оп. 2. Спр. 270. 1933-66)

Рис. 4.4. Д. Гордеев «Материалы для художественной летописи г. Харькова» (1914)

Рис. 4.5. Д. Гордеев (з архіву ЦДАМЛІМ. Ф. 208. Оп. 2. Спр. 270. 1933-66)

Рис. 4.6. Плакат Д. Гордеева, створений у засланні (Бамтаб) (з архіву ЦДАМЛІМ. Ф. 208. Оп. 2. Спр. 18. 1934-36)

Рис. 4.7. Плакат Д. Гордеева, створений у засланні (Бамтаб) (з архіву ЦДАМЛІМ. Ф. 208. Оп. 2. Спр. 18. 1934-36)

---

Рис. 4.8. Є. Берченко. Ілюстрація з книги «Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині» (1927)

Рис. 4.9. Є. Берченко. «Настінне малювання (Дніпропетровщина)» (1930)

Рис. 4.10. Є. Берченко. Ілюстрація з книги «Настінне малювання» (Дніпропетровщина) (1930)

Рис. 4.11. Є. Берченко. Ілюстрація з книги «Настінне малювання (Дніпропетровщина)» (1930)

Рис. 4.12. Є. Берченко. Ілюстрація з книги «Настінне малювання (Дніпропетровщина)» (1930)

Рис. 4.13. Берладіна Оксана Якимівна (1894–1960)

Рис. 4.14. Нікольська Олена Олександрівна (1892-1943). З. Сєребрякова. Портрет О. Нікольської (1920)

Рис. 4.15. О. Нікольська Під час однієї з експедицій на Закавказзя Зліва стоять: О. Нікольська та Б. Руднєв. 1910-ті рр.(Світлина з публікації С. Побожія «Олена Нікольська. Портрет на тлі тоталітарної доби»)

Рис. 4.16. Ф. Шміт серед співробітників та учнів у Харківському художньо-історичному музеї. Праворуч від нього – О. Нікольська. 1916 р.(Світлина з публікації С. Побожія «Олена Нікольська. Портрет на тлі тоталітарної доби»)

Рис. 4.17. На світлинці: Ф. Шміт (у центрі), С. Таранушенко (праворуч), за ними стоїть О. Нікольська. Харків. 1921 р. (З публікації С. Побожія «Жупани» справа № 1029 про процес над харківськими мистецтвознавцями»)

Рис. 4.18. Таранушенко Стефан Андрійович (1889–1976). С. Таранушенко вдома. 1928 р. (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)

Рис. 4.19. Довідка від 18 лютого 1930 р. на бланку Музею українського мистецтва про те, що С. Таранушенко є директором цього закладу. Підпис П. Жолтовського. (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)

Рис. 4.20. С. Таранушенко. «Старі хати Харькова» (1922)

Рис. 4.21. С. Таранушенко. Ілюстрація з книги «Старі хати Харькова» (1922)

---

Рис. 4.22. С. Таранушенко. Ілюстрація та план з книги «Старі хати Харькова» (1922)

Рис. 4.23. С. Таранушенко. Ілюстрація та план з книги «Старі хати Харькова» (1922)

Рис. 4.24. С. Таранушенко. «Мистецтво Слобожанщини XVII – XVIII ст.» (1928)

Рис. 4.25. С. Таранушенко. Креслення з книги «Покровський собор в Харкові» (1923)

Рис. 4.26. С. Таранушенко. «Лизогубівська кам'яниця у м. Седневі» (1932)

Рис. 4.27. С. Таранушенко та Д. Яворницький. 1928р. З фотоальбому С. Таранушенка «Пам'ятки архітектури Катеринославської губернії» (2012)

Рис. 5.1. Жолтовський Павло Миколайович (1904-1986). Світлина 1928 р. (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)

Рис. 5.2. П. Жолтовський у фондах Харківського Музею українського мистецтва (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)

Рис. 5.3. Клопотання про затвердження П. Жолтовського на посаду наукового співробітника. 1928 р.

Рис. 5.4. П. Жолтовський. Титульна сторінка публікації «Звіт за відрядження на Чернігівщину 30 червня – 8 вересня 1930 р.» (книга перевидана у 2012 р.)

Рис. 5.5. П. Жолтовський. Сторінка з публікації «Українська лінія» (1930)

Рис. 5.6. Виставка привезених П. Жолтовським творів П. Мартиновича (1930 р.). Зліва направо: В. Войцехівський, П. Жолтовський, О. Чудновська, П. Мартинович, Д. Чукин, С. Таранушенко (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)

Рис. 5.7. Протокол особистого обшуку П. Жолтовського. 1933 р.

Рис. 5.8. Виписка з протоколу про винесення вироку П. Жолтовському. З протоколу Судової Трійки Колегії ОДПУ УСРР від 24. 01. 1934 р. про покарання П. Жолтовського. ДАХО. - Ф. № Р6452, № 3. - Справа № 656. - Арк. 54

Рис. 5.9. П. Жолтовський в період заслання. 1934 р. (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)

---

Рис. 5.10. П. Жолтовський. Кенімех. 1938 р. (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)

Рис. 5.11. П. Жолтовський з майбутньою першою дружиною Г. Барабашовою (за батьком - Солнцевою). Урал. Світлина 11. 09. 1945 р. (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)

Рис. 5.12. Довідка про зняття судимості П. Жолтовського (копія, 1946 р.) з сімейного архіву М. П. Жолтовського

Рис. 5.13. Довідка з персональної реабілітації П. Жолтовського (копія, 1959 р.) з сімейного архіву М. П. Жолтовського

Рис. 5.14. Автограф вітального листа П. Жолтовського до С. Таранушенка від 8 грудня 1969 р. ІР НБУВ. — ф. 278. - № 2989. - Арк.13-13 зв.

Рис. 5.15. Зубар Михайло Іванович (1907-1992) Світлина з інтернет-ресурсу

Рис. 5.16. Сторінки з книги М. Зубаря «П. Мартинович(до виставки його творів в Музеї українського мистецтва)» (1930)

Рис. 5.17. М. Зубар. Василь Касіян (1946) (Електронна бібліотека України)

Рис. 5.18. М. Зубар. Василь Касіян (1946) (Електронна бібліотека України)

Рис. 5.19. Щепотьєва Марія Олександрівна (1893–1974)

Рис. 5.20. М. Щепотьєва. «Проблеми композиції» (1925)

Рис. 5.21. Під час обмірів Вознесенської церкви у м. Березна на Чернігівщині. Світлина 1928 р. Зліва направо: вгорі - С. Таранушенко, Д. Чукин, внизу - Ф. Ковальчук, П. Жолтовський. (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)

Рис. 5.22. Д. Чукин (ліворуч) та П. Жолтовський. с. Пакуль на Чернігівщині. Світлина 1928 р. (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)

Рис. 5.23. Д. Чукин. «Володимир Боровиковський (Українське малярство)» (1931)

Рис. 5.24. Д. Чукин. «Василь Касіян» (1931)

Рис. 5.25. Підготовка виставки. Харків. 1930 р. Зліва направо стоять: Д. Чукин, П. Рудяков, О. Чудновська, П. Жолтовський, Тарасенко; сидять В. Войцехівський

---

та невідома особа (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)

Рис. 5.26. Зуммер Всеволод Михайлович (1885-1970). Світлина 1920-х років. (Фотографія з публікації І. Майко «Товариш Ернста Всеволод Зуммер»)

Рис. 5.27. В. Зуммер. Автопортрет. 1929 р. (Фотографія з публікації І. Майко «Товариш Ернста Всеволод Зуммер»)

Рис. 5.28. В. Зуммер під час перебування у Стамбулі (1929 р.) (З книги «Орієнтальне мистецтвознавство в Україні в 20-х–30-х рр. ХХ ст. В. М. Зуммер (1885-1970)

Рис. 5.29. В. Зуммер в останні роки життя (З книги «Орієнтальне мистецтвознавство в Україні в 20-30-х рр. ХХ ст. В. М. Зуммер (1885-1970)

Рис. 5.30. В. Зуммер (другий зліва) та С. Таранушенко (в другому ряду праворуч) разом з колегами. Світлина 1932 р. (з видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)

Рис. 5.31. Дарчий підпис В. Зуммеру від П. Жолтовського: «Глибокоуважаемому Всеволоду Михайловичу Зуммеру от автора. Жолтовський». (Архів С. Білоконя. Видання О. Савчука «Павло Жолтовський. Вибрані праці (в трьох томах)»)

Рис. 5.32. К. Сліпко-Москальців. «Михайло Бойчук» (1930) (Електронна бібліотека «Україніка»)

Рис. 5.33. Ілюстрація з книги К. Сліпко-Москальціва «Михайло Бойчук» (Електронна бібліотека Україніка»)

---

**ДОДАТОК В.**  
**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ТА ВІДОМОСТІ ПРО**  
**АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ РОБОТИ**

**Список публікацій, у яких опубліковані основні наукові результати  
дисертації**

*Наукові праці у фахових та закордонних виданнях*

1. Іваненко С., Мархайчук Н. Початковий етап формування мистецтвознавчого осередку в Харкові (І пол. ХІХ ст.) // Традиції і новації у вищій архітектурно-мистецькій освіті: наук. зб. – Х., 2017. – № 1. – С. 80-86.
2. Іваненко С., Мархайчук Н. Невідомі сторінки історії Харківської мистецтвознавчої школи 1920–30-х рр.: К. Я. Сліпко-Москальців // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. – Вип. 24. – Рівне: 2017. – С. 53-60.
3. Іваненко С. Деятельность искусствоведа Д. П. Гордеева в первой трети ХХ века // Вести института современных знаний: научно-теоретический журнал. – Минск, 2015. – Вып. 2. – С. 13–18.
4. Іваненко С., Мархайчук Н. Невідомі сторінки історії харківської мистецтвознавчої школи 1920–30-х рр. М. Зубар // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. – Вип. 21 (Т. 1). – Рівне, 2015. – С. 48–56.
5. Іваненко С. Українське народне мистецтво в наукових працях представників харківської школи мистецтвознавства першої третини ХХ століття // Вісник ХДАДМ: наук. зб. – Х., 2014. – №. 7. – С. 63–66.
6. Іваненко С. Євгенія Берченко – харківська дослідниця народних монументальних декоративних розписів // Вісник ХДАДМ: наук. зб. – Х., 2013. – №. 2. – С. 125–127.
7. Іваненко С. Українське мистецтво і архітектура в науковій спадщині С. Таранушенка (1917-20-ті) // Вісник ХДАДМ: наук. зб. – Х., 2013. – №. 1. – С. 84–88.



---

8. Іваненко С. Огляд творчості вітчизняних графіків в публікаціях харківських мистецтвознавців (1918-1934) // Суспільні науки: напрямки та тенденції розвитку в Україні та світі: Зб. тез. – Одеса: НО «ЦПДПС», 2015, – С. 63 – 65.

9. Іваненко С. «Куточок біля науки» (харківський період наукової діяльності Павла Жолтовського) // Актуальні питання гуманітарних наук: зб. наук. пр. – Дрогобич, 2014. – Вип. 10. – С. 68–74.

10. Іваненко С. Олена Нікольська – представник Харківського мистецтвознавчого осередку // Культурна спадщина Слобожанщини: Зб. наук. ст.. – Х.: Курсор, 2013. – Число 27. – С. 68–70.

11. Іваненко С. Дослідження ранньої творчості Т. Шевченка в науковій спадщині С. Таранушенка // Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція: Зб. мат. Міжнар. науково-практичної конф. – Х., 2011. – С. 181–183.

12. Іваненко С. Життєвий шлях мистецтвознавця Дмитра Петровича Гордєєва (спроба реконструкції) // Культурна спадщина Слобожанщини: Зб. ст. – Х.: Курсор, 2011. – Число. 24. – С. 23–32.

### **Відомості про апробацію результатів дисертації**

1. XI Всеукраїнська науково-практична конференція «Етнос. Культура. Нація» / доповідь: *«Українське мистецтво в науковій спадщині фундаторів харківської мистецтвознавчої школи (Є. Редін, Ф. Шміт)»* (Дрогобич, 2018);

2. Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» / доповідь: *«Невідомі сторінки історії Харківської мистецтвознавчої школи 1920–30-х рр.: К. Сліпко-Москальців»* (Рівне, 2017);

3. Міжнародна наукова конференція «XXI Слобожанські читання» / доповідь: *«Формування основ для становлення мистецтвознавчого осередку у Харкові (I половина XX ст.)»* (Харків, 2017);

- 
4. Всеукраїнська науково-практична конференція «Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства» / доповідь: «Невідомі сторінки історії харківської мистецтвознавчої школи 1920–30-х рр.: М. Зубар» (Рівне, 2015);
  5. Міжнародна науково-практична конференція «Суспільні науки: напрямки та тенденції розвитку в Україні та світі» / доповідь: «Огляд творчості вітчизняних графіків в публікаціях харківських мистецтвознавців (1918-34)» (Одеса, 2015);
  6. Міжнародна наукова конференція «XVII Слобожанські читання» / доповідь: «Олена Нікольська – представник харківського мистецтвознавчого осередку» (Харків, 2013);
  7. Міжнародна науково-практична конференція у рамках форуму «Дизайн-освіта 2011» / доповідь: «Дослідження ранньої творчості Т. Шевченка в науковій спадщині С. Таранушенка» (Харків, 2011);
  8. Міжнародна наукова конференція «XIV Слобожанські читання» / доповідь: «Життєвий шлях мистецтвознавця Д. П. Гордєєва (спроба реконструкції)» (Харків, 2010); Наук. конференція ХДАДМ за підсумками роботи у 2007-08 н. р. / доповідь: «Мистецтвознавча спадщина кафедри історії і теорії мистецтва ХХІ» (Харків, 2008).

---

## ДОДАТКИ

### ДОДАТОК Г. СПИСОК ІМЕН

**Аделунг** Федір Павлович (1768-1843) - історик, філософ, колекціонер бібліограф - с. 42.

**Айналов** Дмитро Васильович (1862-1939) - радянський історик мистецтва - с. 25, 75, 76, 108.

**Алфьоров** Аркадій Миколайович (1812-1872) - колекціонер, дослідник гравюр - с. 54.

**Анісімова** Т. С. (1934-1936) - перша за всю історію Харківського інституту жінка-ректор (з 1953 р. він став художнім технікумом) - с. 69.

**Багалій** Дмитро Іванович (1857-1932) - історик, краєзнавець, професор і ректор Харківського університету (з 1887 р.), академік УАН - с. 44, 47, 64, 77, 79, 172.

**Белен де Балю** Яків Яковльович (1753-1815) - член Паризької Королівської академії, філолог, професор Харківського університету - с. 44.

**Берладіна** Оксана Якимівна (1894-1960) - мистецтвознавець, музейний працівник - с. 71, 109, 112-114, 146, 188.

**Берченко** Євгенія Василівна (1889-після 1934) - мистецтвознавець, дослідниця народного мистецтва - с. 37, 109-112, 118, 146, 156, 188.

**Бецький** Іван Єгорович (1818-1890) - колекціонер, меценат - с. 52, 54.

**Білецька** Віра Юхимівна (1894-1933) - мистецтвознавець, етнограф - с. 114-116, 146.

**Білецький** Олександр Іванович (1884-1961) - літературознавець, мистецтвознавець - с. 18, 85, 96-98, 104.

**Бойчук** Михайло Львович (1882-1937) - художник, педагог, засновник «бойчукізму» - с. 68, 176-177, 179-182, 184.

**Буслаєв** Федір Іванович (1818-1897) - історик літератури та мистецтва, лінгвіст, фольклорист - с. 25, 55, 57.

---

**Валицький** Альфонс Осипович (1806(09)-1858 рр.) - перекладач, професор кафедри класичних мов та старожитностей - с. 50, 52, 74.

**Вейс** Герман (1822-1897) - німецький історик культури, художник - с. 59.

**Веретенніков** Василь Іванович (1880-1942) - професор російської історії кафедри російської культури Академії теоретичних знань, архівознавець, документознавець - с. 71.

**Вздорнов** Герольд Іванович (1936 р.н.) - доктор мистецтвознавства, член-кореспондент РАН, спеціаліст в області вивчення історії давньоруського мистецтва - с. 75.

**Вінкельман** Йоган Йоахім (1717-1768) - німецький мистецтвознавець, антиквар - с. 45-46, 48, 59.

**Вьольфлін** Генріх (1864-1945) - швейцарський мистецтвознавець, історик, письменник - с. 59.

**Вьорман** Карл (1844-1933) - німецький мистецтвознавець, директор Дрезденської галереї - с. 76.

**Гейне** Христіан Готліб (1729-1812) - німецький філолог, археолог - с. 45-46.

**Герц** Карл Карлович (1820-1883) - історик, мистецтвознавець, археолог - с. 55.

**Гольдін** Микола Сергійович (1877-не відомо) - професор кафедри історії європейської культури, викладач історії - с. 71.

**Гордєєв** Дмитро Петрович (1889-1968) - мистецтвознавець, вчений, педагог, художник, суспільний діяч - с. 31, 37-38, 67-69, 71-72, 74, 84-85, 100, 105-109, 117-118, 146.

**Гро** Антуан Жан (1771-1835) - французький художник - с. 51.

**Дворжак** Макс (1874-1921) - австрійський історик мистецтва - с. 59.

**Деревицький** Олексій Миколайович (1859-1943) - історик мистецтва, філолог - с. 58-59, 74.

**Дубровський** Василь Васильович (1897-1966) - історик, музеєзнавець, громадський діяч - с. 72.

---

**Дюгур** Антуан (1765-1849) - історик, професор Харківського університету, професор і ректор Санкт-Петербурзького університету - с. 44.

**Ендзелін** Іван Мартинович (1873-1961) - лінгвіст, декан історико-філологічного факультету Харківського університету - с. 65.

**Жолтовський** Павло Миколайович (1904-1986) - мистецтвознавець, вчений, музеєзнавець - с. 31, 120, 132, 134, 147-154, 156, 182-183, 188.

**Зубар** Михайло Іванович (1907-1992) - мистецтвознавець, графік, педагог, музеєзнавець - с. 68, 70, 155-160, 183.

**Зуммер** Всеволод Михайлович (1885-1970) - мистецтвознавець, ісламознавець, археолог, професор - с. 66-67, 69, 71, 142, 156, 170-173, 183.

**Івановська** Тетяна Олександрівна (роки життя не відомі) - мистецтвознавець - с. 71, 119, 146.

**Каразін** Василь Назарович (1773-1842) - вчений, суспільний діяч, засновник Харківського університету - с. 42, 44, 49.

**Каченовський** Дмитро Іванович (1827-1872) - професор міжнародного права, зберігач колекції університетського Музею красних мистецтв - с. 52-53, 93.

**Кеппен** Петро Іванович (1793-1864) - вчений, чиновник - с. 47.

**Кирпичников** Олександр Іванович (1845-1903) - літературознавець, філолог, мистецтвознавець - с. 18-19, 24-26, 55-59, 74, 186.

**Клембовський** Бонавентура Францович (1795-1888) - рисувальник, живописець, педагог - с. 42, 51.

**Комашка** Антон Михайлович (1897-1970) - художник-графік, живописець, мистецтвознавець; професор (1929), директор Харківського художнього технікуму (1927-1929), ректор Харківського художнього інституту (1929-1932) - с. 67-68.

**Кондаков** Никодим Павлович (1844-1925) - російський історик візантійського та давньоруського мистецтва, археолог, педагог - с. 20, 72, 75, 99.

**Кривень** Прокофій Васильович (1893-1976) - мистецтвознавець, живописець, партійний функціонер, директор Харківського художнього інституту (1932-1934) - с. 68.

---

**Кронеберг** Іван Яковльович (1788-1838) - знавець класичної філології (латинь), естетики та грецької культури, випускник Йєнського університету - с. 47-49, 74.

**Лазарєв** Віктор Микитович (1897-1976) - радянський мистецтвознавець, спеціаліст у вивченні давньоруського мистецтва - с. 76, 84-85.

**Левітан** Арон Маркович (1879-1950) - кандидат математичних наук, перший ректор ХХТ, викладач - с. 66.

**Лейтер** Марта Юріївна (1898-не відомо) - мистецтвознавець - с. 71, 118, 146, 190.

**Львов** Михайло Павлович (1819-1872) - екстраординарний професор кафедри архітектури Харківського університету, губернський архітектор - с. 51-52.

**Любимов** Олександр Михайлович (1879-1955) - художник, педагог, один з перших директорів Харківського художнього училища - с. 65.

**Матес** Яків (1780-1833) – німецький гравер, художник-педагог - с. 42.

**Матушинський** Аполон Михайлович (1828-1885) - мистецтвознавець, критик, любитель витончених мистецтв - с. 54-55, 81-82.

**Мионов** Олексій Максимович (1866-1929) - мистецтвознавець, професор кафедри історії мистецтва Казанського університету - с. 58.

**Міллер** Дмитро Петрович (1862-1913) - історик, краєзнавець - с. 44.

**Моргилевський** Іполіт Владиславович (1889-1942) - мистецтвознавець, історик архітектури, педагог - с. 83.

**Муратов** Павло Павлович (1881-1950) - мистецтвознавець, письменник, знавець італійського мистецтва - с. 53.

**Нікольська** Олена Олександрівна (1892-1943) - мистецтвознавець, педагог, музеєзнавець - с. 66-67, 71-72, 116-119, 146.

**Павлуцький** Григорій Григорович (1861-1924) - український історик мистецтва, доктор теорії та історії мистецтв, заслужений ординарний професор Імператорського університету св. Володимира - с. 22, 83, 93, 134.

---

**Падалка** Іван Іванович (1894-1937) - український художник, педагог - с. 68, 70, 142, 155, 157, 159, 164.

**Пассек** Вадим Васильович (1808-1842) - етнограф, археолог, історик - с. 49, 95.

**Потебня** Олександр Опанасович (1835-1891) - мовознавець, філософ, теоретик літератури, фольклорист, етнограф, педагог, громадський діяч - с. 52-53, 57, 91.

**Прахов** Адріан Вікторович (1846-1916) - історик мистецтва, археолог, художній критик - с. 22, 61, 83, 172.

**Раєвська-Іванова** Марія Дмитрівна (1840-1912) - живописець, педагог, засновниця першої у Харкові рисувальної школи - с. 53.

**Репнін-Фомін** Флор Пилипович (1778-1857) - художник-академіст, педагог - с. 42, 51.

**Редін** Єгор Кузьмич (1863-1908) - мистецтвознавець, історик, археолог - с. 19-21, 24-27, 51, 54, 56, 58, 60, 64, 74-83, 95-100, 103-104, 131, 185-186.

**Рижський** Іван Степанович (1755-1811) - перший ректор університету, доктор філософії, славіст - с. 46.

**Рігль** Алоїз (1858-1905) - австрійський теоретик і історик мистецтва - с. 59, 162.

**Роммель** Христоф-Дітріх (1781-1859) - німецький вчений-гуманіст, професор, історіограф, викладач Харківського університету - с. 31, 45-46.

**Рославський-Петровський** Олександр (1816-1871) - історик, статистик, ректор Харківського університету (1859-1862) - с. 52.

**Седляр** Василь Теофанович (1899-1937) - український художник-монументаліст, графік, ілюстратор - с. 68.

**Сліпко-Москальців** Костянтин Якович (1901-1938) - мистецтвознавець, художній критик, музейний діяч.

**Степанова** О. Т. (роки життя не відомі) - мистецтвознавець, музеєзнавець - с. 119, 146, 190.

---

**Сумцов** Микола Федорович (1854-1922) - мистецтвознавець, етнограф, музеєзнавець, літературознавець - с. 18, 20, 26, 28, 53, 57-58, 60-61, 64-65, 87-96, 100, 104, 107, 124-125, 130, 187-188.

**Таранушенко** Стефан Андрійович (1889-1976) - вчений, мистецтвознавець, історик, музеєзнавець - с. 27, 31, 38, 66-69, 72, 74, 84, 99-100, 117, 120-148, 152, 155-156, 158, 160-161, 163, 182-183, 188-189.

**Туркельтауб** Ісаак Самойлович (1890-1938) - театральний діяч, професор естетики, викладач - с. 65.

**Умляуф** Л. А. (1757-1807) - випускник Віденського університету, викладач Харківського університету і перший директор університетської бібліотеки - с. 44.

**Успенський** Федір Іванович (1845-1928) - мистецтвознавець-візантист, академік - с. 61.

**Фомін** Петро Георгійович (1866-1938) - протоієрей, мистецтвознавець - с. 81-82, 99-102, 104, 187.

**Чириков** Григорій Сергійович (1835-1881) - бібліограф, мистецтвознавець, краєзнавець - с. 53.

**Чукин** Дмитро Григорович (1909-1978) - мистецтвознавець, музеєзнавець, художній критик - с. 144, 150, 156, 163-169, 183.

**Шад** Іоан Баптист (1758-1834) - професор Йєнського університету, доктор філософії, «шеллінгіанець», засновник харківської філософської школи, викладач Харківського університету (1804-1816) - с. 44.

**Шепфлін** Август Федорович (1771-1809) - вихованець Штутгартського університету, гравер - с. 42.

**Шміт** Федір Іванович (1877-1937) - вчений, мистецтвознавець, музеєзнавець, археолог - с. 18, 21, 60-66, 71, 74, 82-86, 98-99, 103, 105-106, 108-109, 112, 114, 116-119, 135, 146, 172, 186.